

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

La creación, la producción, los procesos y las prácticas artísticas
contemporáneas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

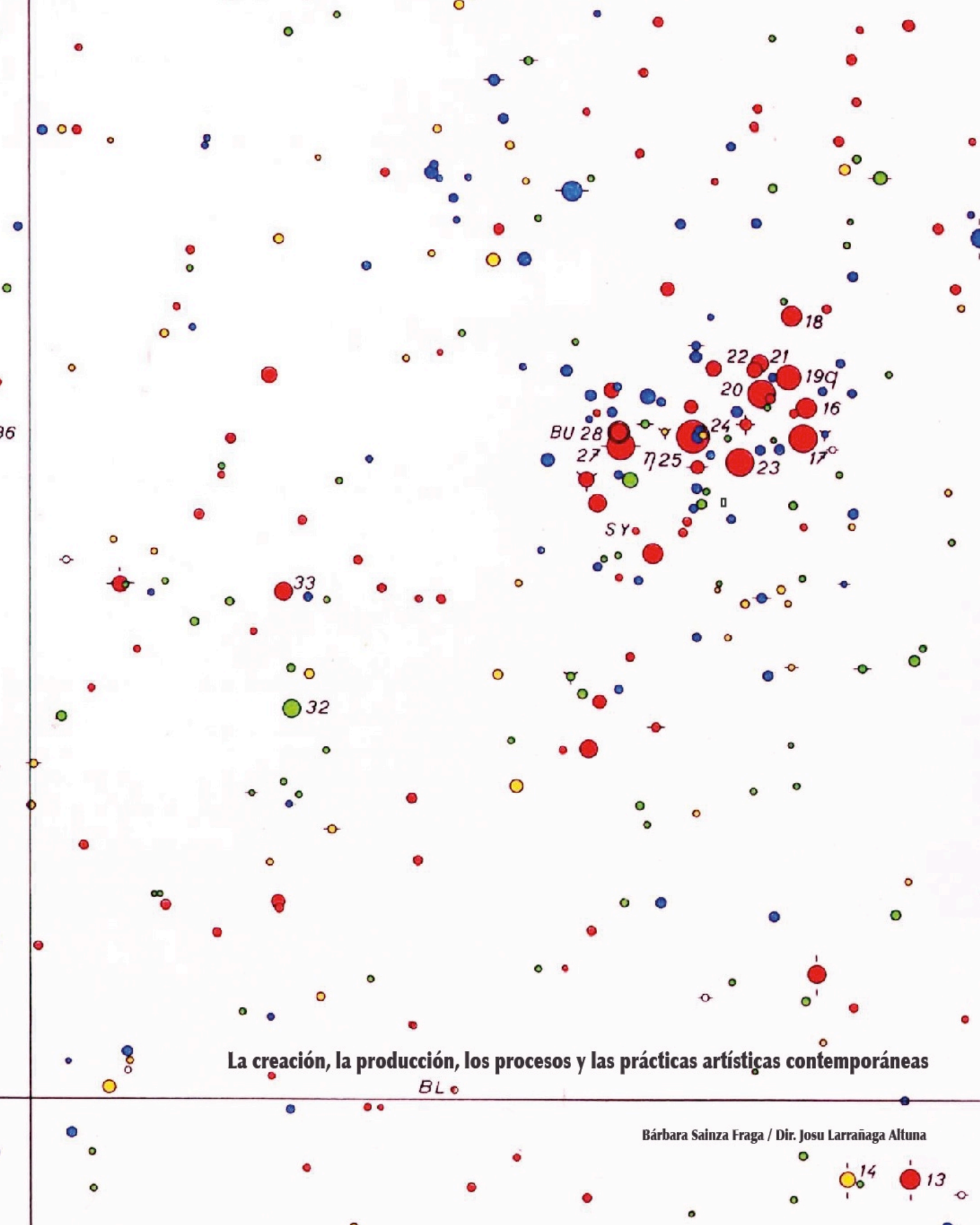
PRESENTADA POR

Bárbara Sainza Fraga

Director

Josu Larrañaga Altuna

Madrid, 2013



La creación, la producción, los procesos y las prácticas artísticas contemporáneas

BL

Bárbara Sainza Fraga / Dir. Josu Larrañaga Altuna

14 13



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Departamento de pintura



*«La creación, la producción, los procesos
y las prácticas artísticas contemporáneas»*

Doctoranda: Bárbara Sainza Fraga
Director: Josu Larrañaga Altuna

Madrid, 2012

* Imagen de cubierta: *Atlas Eclipticalis* [1961], John Cage

A mis padres, por todo

A Josu, por adoptarme

A los tres, por pensar que siempre es posible

0.1 INTRODUCCIÓN.....	1
------------------------------	----------

0.2 HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA.....	7
---	----------

EPISTEMES

1. CREACIÓN Y PRODUCCIÓN: Definiciones y aplicaciones.....	13
---	-----------

1.1 PRO-DUCCIÓN. La interpretación griega.....	15
---	-----------

a) Pro-ducción. Emanación y técnica b) Consideraciones en torno a algunas categorías sociales y políticas c) Lo Uno, potencia y acto d) Pro-ducción de arte. El desvelamiento y la presencia e) Mimesis. Poiesis y praxis

1.2 CREATIO EX-NIHILO. La interpretación medieval.....	29
---	-----------

a) Creatio ex-nihilo b) El agente de la creación: Dios c) Creencia y fe d) La revelación e) La interpretación

1.3 CREACIÓN Y PRODUCCIÓN: La interpretación clásica, s. XVII y XVIII.....	41
---	-----------

a) Creación, creatio continua b) Producción b₁) La duda cartesiana. Certidumbre y verdad b₂) El experimento, la hipótesis y la demostración / el aislamiento y la disección b₃) La representación: el orden y el signo

1.4 CREACIÓN Y PRODUCCIÓN: la interpretación moderna, s. XIX y XX.....	57
---	-----------

a) Categorías de la casualidad y la posibilidad b) Dialéctica de la creación y la producción. El proceso c) La evolución y la transformación, la perspectiva biológica d) La producción moderna e) La producción, el consumo y el trabajo f) Producción, pragmatismo e identidad g) La revolución h) La producción industrial: 1. cooperación y división 2. mecanización y automatización 3. cadenas y series i) La re-productibilidad técnica j) Los productos

DISPOSICIONES

2. LA PRODUCCIÓN CULTURAL MODERNA.....	103
---	------------

a) Ser productor: biológico, económico y cultural b) Principios operativos clásicos y modernos: de la representación al análisis de los sistemas significantes c) La influencia de los modelos analíticos del materialismo histórico y del psicoanálisis d) Los procesos y las restricciones: análisis de las estructuras de la transformación e) Producción y/o creación

2.1 DISPOSICIONES DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS MODERNAS.....	125
--	------------

a) Introducción a la estructura del contexto de la práctica cultural moderna. La era del capitalismo industrial b) Los procesos de la transgresión retórica y la vanguardia c) Creación programática: ismos, grupos y manifiestos

2.2 DISPOSICIONES DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS.....143

*INTRO a) Construcción de acontecimientos y procesos de flujo: situaciones y derivas b) La producción, los procesos y las prácticas artísticas. John Cage, 4'33" c) Parámetros, perímetros / restricciones, procedimientos d) La composición como proceso en 4'33" e) Las restricciones de Oulipo y los procedimientos de Raymond Roussel f) La interpretación como proceso en 4'33" g) Parámetros. Cotas y variables h) Las restricciones y el «cómo» i) Pragmatismo y funcionalismo j) John Cage: producción-interpretación-percepción como proceso en 0'00" k) El esquizoanálisis y la producción deseante k₁) El plan y el plano k₂) Lo experimental. Singularidades y microplanos

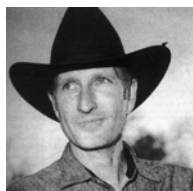
ANÁLISIS PROCESOS

ANDY WARHOL (Pittsburg, 1928).....195



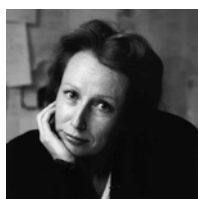
*INTRO *The silent o minimal films: la restricción infinita* a) *Silent / Minimal Films. Descripción de los procesos de producción* b) *Silent Films. Análisis* b₁) *Las acciones mínimas* b₂) *La permutación del tiempo. La ralentización y el aburrimiento* b₃) *Lo prolífico y lo diferente* b₄) *La proyección dilatada y la percepción impasible*

BRUCE NAUMAN (Indiana, 1941).....215



*INTRO a) «*Stamping in the Studio*»: pasear y pensar. b) La noción de proceso c) La práctica como rutina o la rutina como práctica d) La actividad como conducta d) Patrones y diagramas de los procesos conductuales e) La restricción f) Los espacios del límite g) El lenguaje como actividad

REBECCA HORN (Michelstadt, 1944).....243



*INTRO *Los códigos de la delimitación* a) *Instrumentos para la extensión y la inmovilidad. Arte personal y procesos de singularidad* b/ *Los procesos oscilantes: identificación-proyección / movimiento-inmovilidad* c) *La producción de máquinas y procesos autónomos* d) *Secciones cerradas. Los vectores de la producción transitiva* e) *Las máquinas sensibles y los procesos interrumpidos* f) *La producción de procesos intensivos. Diagramas somáticos y maquínicos, emanaciones*

SOPHIE CALLE (Paris, 1953).....271



*INTRO *Los códigos de los procesos: el ritual y el trato* a) *Los procesos dependientes. Perseguir* b) *Provocaciones de situaciones arbitrarias que adoptan la forma de un ritual* c) *Producción de escritura. Registro e intensidad: descripciones, transcripciones y desfases* d) *Producción de rituales. Reglas de juego y control* e) *Cooperación y sumisión. Procedimientos de intertextualidad* f) *El lenguaje como potencia pragmática, funcional y productiva. Leer, mirar, interpretar*

JANA STERBACK (Praga, 1955)	295
--	------------



*INTRO a) *El desplazamiento* b) *La creación y la utopía de la plena realización: el Golem* c) *La creación como trabajo inútil: el mito de Sísifo* d) *La dialéctica del control: la creación y la contención* e) *Los procesos. La práctica para la metamorfosis y la entropía* f) *Lo que se nos escapa, lo micro y lo imperceptible: entropía e infraleves/infracinos* g) *Declaration: flujo y tartamudeo* h) *Stanley: un devenir-perro*

FRANCIS ALŮS (Amberes, 1959)	331
---	------------



*INTRO *El turista y la deslocalización. Entre dos sistemas de producción* a) *Un plan, caminar y un plano, la ciudad* b) *La paradoja y el dilema de la producción moderna* c) *Enunciados o proposiciones pragmáticas. Lemas y aforismos* d) *El ensayo y la procrastinación* e) *La cooperación* f) *Lo aleatorio y la programación: modelos reales, modelos ideales* g) *Espejismos y campos magnéticos: el deseo y la intención como objetivo de la producción* h) *La producción de efectos: ecos y rumores*

GREGOR SCHNEIDER (Rheydt, 1969)	359
--	------------



*INTRO *Haus ur* a) *La producción de la reproducción. Procesos de superposición, crecimientos involutivos y retardos* b) *Las imágenes como superficies de procedimientos y materiales. Plagio y simulación* c) *Totes Haus Ur. Exposición y fin del proceso indefinido*

•

0.3 CONCLUSIONES	371
-------------------------------	------------

a) *Epistemes y sistemas* b) *Procesos: los procedimientos y el «cómo»* c) *La producción de procesos* d) *Los productos de los procesos y algunas anotaciones*

BIBLIOGRAFÍA	385
---------------------------	------------

Las insistentes referencias al interior de la práctica artística como «proceso», las reiteradas alusiones a su pragmatismo como formaciones en desarrollo, hicieron que en algún punto me empezase a preguntar acerca del lugar del que provenían estas perspectivas, a qué apuntaban, qué definían, cómo se configuraban, qué implicaban, etc.

Los sentidos generales del término «proceso», aparte de conectar el ámbito del arte con una orientación eminentemente práctica y en el curso de su realización, no parecían distinguirse ni distanciarse demasiado de los significados de las palabras *creación* y *producción*.

Como conjunto de operaciones o actividades que se suceden conforme a un fin, como elaboración de 'algo', los tres términos no apuntan más que a un hacer genérico y muy poco clarificador de las encarnaciones que adoptaron dentro de marcos cronológicos concretos o también en el marco del arte contemporáneo.

Definir brevemente conceptos como «proceso», «creación» o «producción», dentro del espacio de lo contemporáneo, se presenta entonces como un objetivo del todo alejado de las posibilidades reales de explicación; la concreción no es una posibilidad que acompañe el entorno de estos términos y en definitiva se hace inviable definir con brevedad la magnitud que abarcan.

Podemos deducir tal vez que al nombrar *el proceso, la creación o la producción* y al situar el contexto de estos términos en el ámbito del arte contemporáneo, las preguntas son relativamente sencillas, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de los procesos en arte? ¿qué queremos decir cuando nombramos la producción artística o mencionamos la palabra creación?, ¿es el arte contemporáneo una práctica en curso? ¿se define la producción artística por las fases que atraviesa la elaboración hasta concluirse en una imagen, por ejemplo?

Ante la aparente sencillez de las preguntas se oculta sin embargo una complejidad estructural según la cual el objeto de este texto se fue orientando paulatinamente hacia el análisis de estas nociones con la intención de comprender sus derivas hasta llegar a los conflictos entre los sistemas de la representación y los mecanismos operativos que definen las prácticas artísticas actualmente.

Porque es en el *núcleo de la práctica* en donde podremos encontrar las claves para comprender la dimensión de los cambios: una orientación hacia la construcción, el análisis, el desvelamiento, la explicación y observación de los procesos y los procedimientos en detrimento de la construcción del significado contenido en la imagen o el objeto como resultado de un hacer, como representación, como completitud, como si la obra acabada tuviera la propiedad de un sistema lógico por el que cualquier expresión cerrada pudiera ser derivable o refutable dentro del mismo sistema.

Además es ciertamente común pensar que cuando hablamos de los procesos, los vinculamos de una manera automática con la producción y la creación —*procesos de producción, procesos de creación o creativos*— por lo que hablamos de una forma casi natural acerca de los procesos como narración de los pasos que nos han guiado hacia la materialización de una idea en un punto culminante —que puede ser imagen, objeto, situación, texto, etc.— o de los pasos que han hecho derivar una idea vaga hacia su perfección argumental contenida en un resultado significativo.

Y no podríamos decir que estas perspectivas son escrupulosamente erróneas pero tampoco podemos decir que son exactas dentro de determinados contextos artísticos que han trabajado con la idea de *proceso* bajo parámetros bien distintos.

Parte del problema de la definición de la palabra *proceso* tiene que ver con una idea complementaria del hacer y del pensar, del producir y el crear, del saber empírico como dice Foucault, que por mucho tiempo se definió desde los órdenes universales, desde el carácter estructural para la eficacia e incluso y como veremos, en ocasiones fue directamente obviada.

Teniendo en cuenta que complementando al conocimiento y al pragmatismo —*los procesos de creación / los procesos de producción*—, los procesos hacen referencia a un modo de organizar tanto la lógica de su acción como la eficacia de su resolución.

Ambos asuntos son los que precisamente se ponen en cuestión en la producción inmaterial, la producción deseante, en las prácticas experimentales, etc. en el intervalo modernidad-posmodernidad, en el contexto de una contemporaneidad en la que la noción de «proceso» adquiere rasgos distintivos y críticos en relación a las pragmáticas estructurales y los sistemas formalizados de la representación.

Derivado por tanto de un marco crítico con las categorías estructurales y de organización de los sistemas como con los sistemas para fines y resultados adecuados, todo resultado concluyente, todo producto, todo objeto, toda representación que constriñe el devenir de su discurrir, que oculta sus derivas en un aparente significado o decir estable, son puestos en evidencia como artificios culturales.

Los principales problemas que atañen entonces a las prácticas artísticas en ese intervalo histórico y en adelante —aunque veremos hay precursores en la modernidad e incluso antes— son los de los *órdenes y los resultados*; ambas cuestiones afectan a cualquiera de los tres términos, pero probablemente podemos decir ahora que la noción de *proceso* conectada al cómo, a los procedimientos y a las derivas del pensamiento pragmático, es un concepto capaz de vehicular los modelos tradicionales y modernos de la producción y la creación, hacia las prácticas contemporáneas radicadas en otros lugares menos categóricos que los de la representación.

Porque la imagen o el objeto, aislado, mistificado y sin referencias a los modos en que ha sido construido y funciona, pierde en un momento determinado toda la tensión del sentido, toda su coherencia significativa que hacen de él un objeto para el saber y la experimentación; aislado, mistificado y sin referencias a los modos en que ha sido construido y al conjunto al que pertenece, el objeto en arte puede ser manipulable y manipulador, como una caja vacía en donde puede caber toda intención imaginable.

Los artistas han sido y son muy conscientes de este poder, de esta dificultad y al mismo tiempo de esta carencia de los 'productos del arte'; y como el producto es el resultado de su proceso de producción, es en ese núcleo operativo en donde muchos encontraron y encuentran los factores más relevantes de estas preguntas relativas a la objetivación del pragmatismo y funciones del arte, de la objetivación en sus resultados, cuestión que por otro lado veremos, no es propio únicamente del arte, sino del sistema estructural del saber y de las condiciones que lo ponen en crisis.

Adelantando todo desarrollo, podríamos afirmar el declive de la preeminencia de «la imagen», pero también del objeto o situación única y final como objeto de análisis con capacidad suficiente sobre la que basar y comprender el trabajo de casi cualquier artista contemporáneo.

La imagen, objeto o situación resultante a partir de entonces, parece que ya no puede, ni quiere ofrecernos las claves fundamentales a través de las cuales comprender los sentidos contenidos únicamente en ésta, por lo que las estrategias, los mecanismos, los medios, es decir, los parámetros dentro de los cuales se piensa, se construye y se hace funcionar al arte, procuran muchas veces la información pertinente a la intención y núcleo significativo de la producción cultural hoy.

Desde esta perspectiva se hace cada vez más difícil distinguir aquello que debe ser considerado «obra», ya que para bien o para mal, *todo puede ser obra*; y ya que estamos en situación y búsqueda de matices, también observaremos que este término, *obra*, se corresponde a unas condiciones específicas terminológicas que reinciden en los mismos presupuestos según los cuales la obra, derivada de *opera* [trabajo] y *opus* [oficio, operar], vuelve a referirse al resultado o producto de un trabajo que ahora difícilmente podrá ser considerado como tal.

El ámbito del arte como uno de los lugares desde el cual se piensa y se hacen mundos, será uno de los espacios en donde se produzcan una de las más profundas rupturas con todos aquellos presupuestos obsoletos que suponían una carga ideológica para muchos artistas que no participaban de ellos, en los que no creían y que además no dejaban de provenir de esferas interesadas en conservar un estatuto del objeto y del sujeto en arte: el sujeto creador como un ser cuasi divino, como personaje excéntrico y apartado de lo social, la obra como objeto sagrado pero mercantilizado, la necesidad de lo irracional de la creación artística en contraposición con el ámbito científico que todo lo piensa y entre otras cuestiones, una relación del espectador con la obra demasiado inocente, despreocupada y complaciente que muchos artistas consideraron muy peligrosa teniendo en cuenta que el arte debía ocuparse del pensamiento y no del ensimismamiento.

Y ésta es la situación de aquellos productores culturales que entendieron que debían atender a los mecanismos a través de los cuales generaban arte, y a favor del cuestionamiento crítico de todos y cada uno de los factores que parecían haber sido evidenciados hasta el momento: desde la obra como objeto, imagen o situación final, los sistemas de representación, la durabilidad, la posibilidad de contener alguna verdad, el lugar en donde y cómo se generaban y exponían, reflexionando acerca de la figura y función del artista, de la relación con el espectador o de la dificultad para manejar los mecanismos de comunicación de los que dispone el arte para generar pensamiento crítico y transformador en una sociedad cada vez más caracterizada por una abrumadora sobreabundancia en la producción de imágenes.

El intervalo modernidad-posmodernidad, se caracteriza además por una liberación de la especificidad de sus medios y pragmáticas, de sus instrumentos y conceptos tradicionales, de sus categorías y estructuras, y a lo que asistimos desde el principio, es a una cada vez mayor proliferación y heterogeneidad de los medios, de los productores, de los formatos, de los medios de difusión, etc.

Si el arte entonces no puede ser definido específicamente por sus medios, ni por sus resultados, ni por sus sistemas empíricos, es precisamente en la práctica y en los procedimientos desde donde pueden generar producciones singulares que ya no remiten a un significado unívoco ni a modelos pragmáticos de corrección u originalidad, sino a lo experimental como concepto operativo capaz de descentralizar la mirada hacia los modos productivos y los procesos indefinidos.

Muchos artistas contemporáneos evidencian esta situación cuando muestran sus referentes, sus proyectos o sus notas, de tal modo que pareciera no existir una valoración por categorías sino mas bien una intención de desmontar y mostrar las ordenaciones múltiples, los conjuntos heterogéneos y móviles que conforman su trabajo.

El lado complejo de esta situación, nos presenta un ámbito en donde la incertidumbre y la contingencia son buscadas premeditadamente, en donde los presupuestos y categorías estructurales ya no son tales, en donde los planos pragmáticos delimitados por su singularidad evidencian su necesidad y tal vez, ahora más que nunca parece preciso un conocimiento del ordenamiento de cada proceso, de la formación particular de cada producción —*producción de procesos*—, tanto como las estrategias capaces de deconstruirlos para acceder a cada propuesta.

Pero como decimos, tampoco será únicamente el hecho de mostrar cómo se hacen las cosas; la presencia de los procesos en las prácticas artísticas no consistirá únicamente en observar, desvelar y exponer el curso de un proyecto, sino que aludirá a un pragmatismo que *genera procesos particulares* como tal, que experimenta con la propia práctica para desarrollar las condiciones según las cuales el arte es un ejercicio deveniente y a la deriva.

•

Un ejemplo ya clásico de estas disposiciones lo encontramos en uno de los artistas que emprendieron la necesaria apuesta por estos presupuestos, John Cage; su trabajo presenta estos cambios de categorías y dilución de disciplinas haciendo de los conceptos de *proceso* y *experimental*, argumentación y procedimiento para dicha operatividad

Precursor de la música electrónica defenderá los nuevos medios musicales anunciando que los futuros compositores podrían encontrarse ante el “campo completo del sonido”; conceptual y procedimentalmente, la indeterminación y el azar serán el centro y las derivas de todo su trabajo; resistiéndose a una reglamentación de las leyes musicales y a una clasificación por categorías, John Cage basará toda su búsqueda en los modos de tratar con lo aleatorio, con lo contingente, con lo inclasificable y también con una parte no atendida de la música occidental: el ruido y el silencio.

Utilizando procedimientos azarosos como el *I Ching*, compone y escribe a modo de collage/montage ya que, como procedimiento contemporáneo, funcionan como generadores del cambio y no como sistemas para la verdad; y también escribe sobre su filosofía de trabajo, sobre sus búsquedas y sus encuentros, exponiendo y argumentando las bases sobre las cuales trabaja.

Lo primero y fundamental que debemos observar en este por ahora conciso ejemplo, es que, es desde esta nueva configuración desde la que Cage entre otros, inicia y ejemplifica nuevas formas de producir atendiendo a aspectos desatendidos en su ámbito, deconstruyendo los medios tradicionales —no como una confrontación— y adoptando los nuevos, según parámetros distintos al espectáculo y a la tradición, tomando prestados cuestiones de otras ciencias para adaptarlas, diluyendo las leyes y normas de su disciplina, situándose en procesos y procedimientos en los que el resultado es difícilmente predecible.

“Esta es una conferencia sobre composición que es indeterminada con respecto a su interpretación. Esa composición es necesariamente experimental. Una acción experimental es aquella cuyo resultado no está previsto. Al ser imprevista, esta acción no se ocupa de su justificación. Como la tierra, como el aire, no la necesita. Una interpretación de una composición que es indeterminada respecto a su interpretación es necesariamente única. No puede repetirse. Cuando se interpreta una segunda vez, el resultado es diferente al anterior. Por tanto, no se logra nada con esta interpretación, pues no puede retenerse como un objeto en el tiempo. Una grabación de una obra tal no tiene más valor que una

tarjeta postal; proporciona un conocimiento de algo que sucedió, mientras que la acción era un desconocimiento de algo que aún no había sucedido”¹

Posturas como la de John Cage no tienen como objetivo sobrepasar a la modernidad a base de generar novedad ni como formaciones que la superan por *perfección creciente*, sino como reorientación de la práctica artística hacia la exploración de medios y modos de producción propios y ajenos, hacia los procesos que acordes a este contexto dejan de definirse en relación a disciplinas, modelos, tipologías, estructuras o resultados y pasarán a hacerlo en relación a las formas en que se subvierten los modelos del arte para convertirlos en *las prácticas artísticas de la singularidad*.

Las preguntas en la contemporaneidad tienen más relación con el *¿cómo?*, que con el *¿porqué?* y el *¿qué?*, de tal modo que los productores culturales reorientan las preguntas hacia lugares por un lado más honestos que la búsqueda estructural y sistemática de verdad moderna, y por el otro la orientación hacia aquellos aspectos sobre los que pueden proponer intervenciones, funciones y conocimientos dispares: la posibilidad de generar multitud de funciones y prácticas distintas como condición de la adopción de la inestabilidad, la indeterminación, el cambio, la incertidumbre, la contingencia o lo imprevisible, es el corazón de la «producción de procesos».

Y esta postura tiene mucho sentido en relación a uno de los puntos que esta época tiene como objeto cuestionar, *los absolutismos y las tendencias del decir*, por lo que sólo poniéndose en la duda, en la fragilidad de unos supuestos destinados a deconstruir los sistemas del lenguaje, encuentran la dirección hacia el conocimiento de la complejidad de sus mecanismos.

•

Si como decimos, los procesos se relacionan invariablemente con los conceptos de producción y creación, designando cualquiera de los tres a estructuras de conocimiento empírico, y si uno de los objetivos principales de esta investigación era comprender cómo los procesos habían terminado siendo un concepto recurrente en las prácticas artísticas contemporáneas, su inevitable vinculación a la producción y la creación hizo que las dudas en torno a sus sentidos, también se hiciesen manifiestas.

Si los procesos tenían sentidos y aplicaciones distintas según el contexto histórico, según su campo epistemológico, es lógico pensar que ocurriría de igual modo con los conceptos de producción y creación.

Si además queremos definir y estudiar los modos de producción del arte contemporáneo, es conveniente definir primero a qué nos referimos de manera general cuando hablamos de producción, de proceso o de creación en arte.

Y efectivamente como en todo contexto concreto, los términos lingüísticos representan un orden de pensamiento que se adecua a los códigos culturales de las épocas que les corresponden, y como en cualquier otro entorno, los términos lingüísticos pueden evolucionar con su uso e ir adquiriendo matices que en origen no poseían, pero ocurre también que en ocasiones deben ser repensados, sustituidos por otros más acordes a sus actuales funciones o argumentados y colmados de nuevos sentidos.

¹ Cage, John. «*Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*», Ediciones Ardora, Madrid, 2007, p.39. Traducción de Marina Predaza de la edición original : «*Silence*», Wesleyan University Press, 1961

Observándolos con detenimiento y afinando en los detalles, veremos que conceptos como *creación*, *producción* o *proceso* tendrán que ser utilizados o nombrados en concordancia a sus especificaciones epistémicas, para aplicarlos convenientemente y para comprender un contexto histórico que pide y busca una reestructuración del sentido práctico de estos términos.

Con esto, sólo apuntar la dificultad para establecer los límites en las definiciones, en el tiempo o en las designaciones concretas pero lo que sugiere más claridad es la posibilidad de analizar las epistemes de las palabras y las prácticas de un conjunto de productores que han desmontado categorías artísticas, circunscribiendo sus prácticas en territorios pragmáticos y estratégicos a través de los cuales revisar, reinscribir y atender a las articulaciones de su actividad.

•

Si podemos recorrer el territorio por el que las palabras nos hacen imaginar las diferentes formas de hacer y pensar según condiciones y códigos para la vida, también podremos imaginar, gracias a su carácter potencial, todas las conexiones, los enlaces y las derivas por las que trazan el plano de un viaje nómada.

La investigación como un espacio que se empieza a configurar desde la formulación de preguntas y planteamientos de problemas concretos, parece mantener una relación simbiótica con los mecanismos o modos a través de los cuales estas preguntas pudieran ser respondidas y los problemas pudieran ser resueltos.

Esta relación de interdependencia parece sin embargo más compleja que la de una interrogación que pueda obtener alguna solución o conclusión clarificadora.

Advirtiendo los sentidos direccionales de las palabras «método» —*vía o camino para alcanzar una meta*— o «investigación» —*búsqueda y seguimiento de un vestigio*— se puede sugerir el sentido dimensional que Deleuze y Guattari² designan al «territorio», que sin estar exento de trayectos —*nomadismo*—, consiste en *intermedios, etapas y reactivaciones*, y se define por la configuración o situación del pensamiento *en un espacio liso que debe ocupar sin poder medirlo*.

Sin duda al investigar buscamos y encontramos, cuestionamos, relacionamos, analizamos, seleccionamos, organizamos, deducimos, definimos, nombramos y así un largo etcétera; desde este sentido de territorio como lugar aplicable a la investigación, se van proyectando puntos de conexión que por un lado delimitan, y por otro establecen los lugares de la interrelación de las operaciones que lo perfilan como un contexto concreto desde el cual hacer del pensamiento y la escritura, un lugar a recorrer y por el cual vagabundear en sentidos múltiples.

Todas sus posibilidades pragmáticas ya no derivan en respuesta, solución o conclusión, sino en relaciones dinámicas, en un conjunto de operaciones que en lugar de funcionar como un programa previo, lo hacen desde una condición errática que se *autoproduce* sobre la marcha, según las necesidades específicas y movilidad del objeto de investigación.

Su coexistencia singular ya no puede referir a otro conjunto de *prácticas investigadoras* más que a sí mismo y es desde este sentido que no podría haber método para todos, sino mecanismos disponibles y adecuados a cada momento de la investigación y que en su conjunto, conforman territorios parciales de lo particular.

El método así ya no es explicable como fundamento o medio general, como conjunto de reglas o sistema, sino como disposición para lo factual, lo operativo, lo experimental... no es tanto un lugar de exclusión como un espacio desde el que generar condiciones de posibilidad, haciendo que el método derive en un pragmatismo de relaciones fundadas sobre una diversidad de procedimientos —sin vinculación disciplinar necesaria—, pero que en su conexión pueden hacer funcionar una heterogeneidad operativa y conceptual, un lugar de sentidos y coherencias múltiples.

Configurado el territorio en el que se construyen las preguntas y las relaciones, de la formulación de la pregunta ya no se deducen las respuestas, por lo que del seguimiento de un vestigio tampoco se producirán los hallazgos definitivos; el «territorio» como plano dimensional para una movilidad que genera y cambia, en todo caso indicará las ‘aperturas’ que *nos permitan salir* de ellas y ellos, las preguntas y los problemas.

•

²Deleuze, G. y Guattari, F. «*Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*», cap. *Tratado de nomadología; la máquina de guerra*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 382

Aquí, la formulación de preguntas y planteamientos de problemas concretos viene determinado principalmente por las cuestiones y conexiones relativas a las prácticas artísticas en la contemporaneidad y las reiteradas alusiones a la misma como un proceso.

¿Qué es un proceso en arte? ¿en qué consiste? ¿cómo se conforma? ¿desde cuándo las prácticas son procesos? ¿se pueden analizar los trabajos de los artistas como procesos en lugar de como imágenes, textos y objetos, como el resultado de algún procedimiento? ¿qué diferencias e implicaciones marca este tipo de análisis?

La investigación como ese *espacio liso que hay que ocupar sin poder medirlo*, fue precisamente ese lugar en el que estas primeras cuestiones planeaban y trataban de encontrar los puntos desde los que empezar a dibujar los vectores de la investigación, pero sin poder establecer los procedimientos adecuados a estas preguntas dirigidas al interior de la práctica en arte, su condición seguía siendo errática, errante y flotante.

Si la pregunta central de todo este texto estuvo desde el principio orientada a esclarecer tanto el lugar en el que el concepto de proceso se había hecho manifiesto de forma concreta, a qué nos referíamos cuando lo nombramos y cómo se podía articular una investigación y un análisis de los mismos, la pregunta que empezó a resolver algunos de estos problemas iniciales es la siguiente:

¿qué diferencias sustanciales señalamos cuando nos referimos a la práctica artística como producción, como creación o como proceso, si es que las hubiera?

El hecho de nombrar al arte en la contemporaneidad como práctica, el hecho de no encontrar distinciones claras en los modos en que se designa el pragmatismo del arte, es precisamente el factor fundamental que hace que de esta pregunta surja uno de los procedimientos ajustado a las dudas y los problemas iniciales, una forma de análisis y encuentros en simbiosis con los problemas que se sugerían.

El «análisis epistémico» desarrollado por Foucault en *“Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas”*, será la clave de un primer modelo que por un lado nos ayudará a construir una cronografía según la cual, cada término es situado y designado según funciones específicas dentro del marco cultural correspondiente y que por otro, nos permite desarrollar el conjunto de términos y de relaciones que lo acompañan.

Los campos epistemológicos, como los códigos fundamentales de cada cultura, explican los órdenes empíricos, los sistemas formalizados según los cuales el pragmatismo y el pensamiento de una época, pertenecen y conforman ordenes concretos, constituyen el orden a partir del cual pensamos, hacemos y hablamos.

El análisis de este saber empírico está condicionado por las *condiciones de posibilidad* que se dan por grandes bloques históricos, y que sin embargo no define una historia del conocimiento descrito por acontecimientos ni circunstancias, tampoco por los desarrollos de *perfección creciente*, sino por planos de los que pudieron emerger los conceptos de *producción*, *creación* y *proceso* dentro de las coordenadas del orden de cada sistema, de las *redes secretas* de relaciones que los hacen concretos dentro del espacio-tiempo en el que se inscriben en cada momento.

Las epistemes, como los sistemas formalizados capaces de describir ordenes de saber como el antiguo, el medieval, el clásico, el moderno y el contemporáneo —con matices—, hace que de las palabras *creación*, *producción* y *proceso*, emerja la estructura subyacente que describe su sentido

desde las unidades, series, conjuntos y relaciones propios de cada época y desde lo cual se puede configurar el plano concreto en el que la palabra designa una forma singular del saber y del hacer.

Así, el análisis epistémico, desvela la diversidad de sentidos implícitos a una misma palabra y convierte a la misma palabra en un concepto distinto al hilar las tramas argumentales, los conjuntos terminológicos y las relaciones que delimitan su significado concreto y que construyen el plano del empirismo que designan.

•

Derivado de este primer bloque de análisis —aplicaciones, conjuntos y relaciones de los términos *creación, producción y proceso*—, llegamos al intervalo modernidad-posmodernidad —o contemporaneidad— en el que el análisis epistémico se complica precisamente y como veremos, por el sentido que la misma palabra *episteme* conlleva.

Este intervalo, marcado por una paulatina disolución de ordenes y sistemas estructurales del saber empírico, hace que este segundo bloque sea un espacio descriptivo de las disposiciones culturales por las que se perfila una situación en proceso de transformación, desde los sistemas de representación hacia las nuevas perspectivas definidas como prácticas artísticas.

Como espacio en proceso de cambio, esta segunda parte consiste en señalar hacia los ámbitos y sistemas desde los que ambas disposiciones *se rozan e hibridan*, y así marcar en la discontinuidad, en el espacio del *entre*, las condiciones por las cuales las prácticas artísticas contemporáneas se han configurado como tal, señalando al desarrollo del pragmatismo crítico del que provienen tanto como la aclaración de algunas de sus características actuales.

Pensando y perfilando ese territorio de transición, se resuelven algunas cuestiones iniciales relativas a la dificultad por la que las palabras ya no pueden designar con claridad el pragmatismo al que hacen referencia, así como la delimitación de los planos de la práctica artística según algunos parámetros comunes.

Este segundo apartado es así una descripción de las derivas entre dos *'epistemes'*, la agrupación de algunas prácticas relevantes y partícipes de los cambios entre los sistemas de representación y los sistemas experimentales, procesuales y funcionales de muchas prácticas artísticas contemporáneas.

•

El tercer y último apartado se define por ser un ejercicio práctico y analítico; este último bloque consiste en la aplicación de un análisis que trata de *evitar el espacio de la representación y la práctica de la interpretación* en pos de un análisis de los mecanismos operativos por los que las obras son detalladas desde la perspectiva de sus *procesos y de sus modos de producción y/o creación*.

Este tipo de análisis se concentra en los procedimientos, en «cómo» funcionan, cuáles son los conjuntos de factores, vectores, objetos, referencias que hacen que el arte no sea representación sino operatividad, práctica, y por tanto no podamos distinguirla como discurso sino como dispositivos configurados para ser usados y funcionar.

Este análisis no buscará ¿qué significa, qué quiere decir esta imagen, este objeto, esta situación? sino y como apuntan Deleuze y Guattari, nuestra pregunta radica en el encuentro de la articulación de

los factores desde los que podamos preguntarnos *¿cómo funcionan, qué fallos forman parte de su uso?*

Ello no representa nada, pero ello produce, ello no quiere decir nada, pero ello funciona (...) la más alta potencia del lenguaje ha sido descubierta cuando la obra ha sido considerada como una máquina que produce ciertos efectos, sometida a un cierto uso³

El análisis es por tanto un modo de desestructurar las formaciones pragmáticas, un modo de eludir la literatura y las posibles interpretaciones que se hayan podido acumular alrededor de las piezas elegidas, para llegar precisamente a la descripción ‘formal’ según la cual su configuración es un modo de proceder singular y nunca una tipología o una estructura general —deconstrucciones derridianas como gesto anti-estructuralista— .

Tratar de llegar a los ordenamientos particulares de cada proceso mediante su desarticulación y posterior análisis funcional —*unidades, series, conjuntos y relaciones*—, nos permite asimismo conectarlos con los entornos pragmáticos en los que se inscriben así como relacionarlos con perspectivas funcionales análogas en un entorno más amplio y heterogéneo.

Esta perspectiva es una mirada en retrospectiva desde la que pretendemos saber de dónde procede una imagen y a qué conjunto puede pertenecer, de qué funcionalidad se deriva, qué práctica específica la convierte en un *efecto* de un funcionamiento en lugar de un punto culminante total y estable para los significados y las interpretaciones.

Por último, cabe señalar que este análisis se ha practicado en el conjunto de los trabajos de siete artistas; si en un principio fueron elegidos por la impresión de que trabajaban en torno a los procesos de un modo más evidente que otros, creo que ahora, con la perspectiva del trabajo hecho, podría decir que es un tipo de análisis aplicable a una gran cantidad de productores culturales, y así son *siete de todos los demás posibles*.

•

Las metodologías y las hipótesis construyen ese plano dimensional y móvil por el que los tres procedimientos utilizados para definir a qué nos referimos específicamente cuando decimos producción, creación y procesos, serán también los modos en que podamos relacionar la cronografía desarrollada, con las disposiciones culturales de la modernidad-contemporaneidad y con el análisis de sus prácticas.

³ Deleuze, G. y Guattari, F., *«El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia»*, p. 115

1. EPISTEMES

Para comprender en su propia dimensión las transformaciones sobrevenidas en el ámbito del arte a partir de la segunda mitad del siglo XX, inicio el planteamiento desde una pregunta que se refiere a la adecuación de los términos *creación* o *producción* conforme a los parámetros de las prácticas artísticas contemporáneas.

Esta pregunta inicial es el origen de un análisis en torno a las nociones de *creación* y *producción* que se desarrolla como un breve trayecto por grandes bloques históricos que recorre las acepciones y modos en que han sido significados.

Los sentidos implícitos a las palabras *creación* o *producción* —sus procedencias, aplicaciones e interpretaciones— en consonancia a los modos y peculiaridades operativas de contextos históricos específicos, serán reveladores desde sus cambios de paradigma, de la actual flexibilidad de sus sentidos así como de la lógica de las dudas que plantean su conveniencia actual y de su particular relación con el arte.

•

A modo de síntesis, así es cómo un diccionario de filosofía⁴ describe los cuatro sentidos del término *creación*.

1. *Producción humana* de algo a partir de alguna realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle necesariamente en tal realidad.
2. *Producción natural* de algo a partir de algo preexistente, pero sin que el efecto esté incluido en la causa, o sin que haya estricta necesidad de tal efecto.
3. *Producción divina* de algo a partir de una realidad preexistente, resultando un orden o un cosmos de un anterior caos.
4. *Producción divina* de algo a partir de la nada o *creatio ex nihilo*.

Sin más desarrollo, podemos comprobar la primera dificultad para establecer los límites entre los términos *creación* y *producción*.

La definición que nos proporciona el diccionario de filosofía lo evidencian al definir a la *creación* mediante la palabra *producción* como analogía lingüística; la segunda y más urgente evidencia, es la de una aparente desvinculación filosófica de las nociones de *creación* y *producción* con el ámbito del arte: la *creación*, como una producción de “algo” puede ser una operación humana, natural o divina pero genérica en relación al objeto de la misma.

Para desligar la *creación* de la *producción* será necesario comprender sus funciones a través de argumentos más complejos que conecten, expliquen y especifiquen estos términos dentro de contextos culturales determinados. De este modo podremos aproximarnos a las estructuras epistémicas que las sustentan así como las divergencias que las especifican.

La manera en que el lenguaje es utilizado establece sus correspondencias con la manera en que el mundo es interpretado, las herramientas disponibles y los mecanismos operativos desde los que una sociedad puede generar pensamiento, por tanto, cultura; la utilización de determinados vocablos se

⁴ Ferrater Mora, José, «Diccionario de Filosofía», Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1994 y 2004.

conforma en base a perspectivas propias de contextos sociales, a maneras de comprender el mundo reflejadas en sus palabras, acciones e interpretaciones.

Los orígenes del término *producción* se remontan a la cultura helénica, y es especialmente Aristóteles el autor que dedica grandes espacios de análisis a clasificaciones detalladas y categorías relacionadas con la definición de un acto artístico, un acto poético como una producción humana.

La noción de *creación* se localiza en la Edad Media dentro de un contexto radicalmente distinto.

Este diferencial señala certeramente el conflicto entre las posturas griegas y las cristianas en el seno de las interpretaciones, bilaterales y recíprocas de los dioses griegos y el mundo, y las relaciones unilaterales y subordinantes del Dios cristiano y judaico.

Este adelanto ya ilumina la relación existente entre éstos términos y un ámbito de creencias que penetran hondamente en los desarrollos en torno a estas nociones y las cuestiones adyacentes que territorializan espacial y cronológicamente sus designaciones.

Del mismo modo que adelantamos el 'conflicto' que se refleja en la terminología entre la época griega y la cristiana, el objeto de este apartado será precisamente el de encaminar las interpretaciones de estos términos hacia los sentidos que se desenvuelven y sitúan en la modernidad y posmodernidad sus respectivos destinos definidos en este trayecto.

Mediante el desarrollo analítico que sigue, tenderemos hacia la precisión y conveniencia de los términos según una adecuación a los medios a través de los cuales procede el arte contemporáneo, si es que fuera conveniente una distinción para el siglo XX y XXI.

a) Pro-ducción. Emanación y técnica b) Consideraciones en torno a algunas categorías sociales y políticas c) Lo Uno, potencia y acto d) Pro-ducción de arte. El desvelamiento y la presencia e) Mimesis. Poiesis y praxis

La *creación* o *producción* para el pensamiento griego, se fundamentaba en una *producción original de algo, en base a alguna realidad preexistente* y a esa producción los griegos le llamaron “poesía”, “obra”, “producción”.

La cultura helénica interpreta la *producción* como una realización que se genera a partir de «*alguna realidad preexistente*», y este dato será relevante del sentido que este término verifica en relación a este contexto al perfilar el contorno de la estructura social que define sus relaciones⁵.

La palabra que utilizaban para nombrar a la producción era, *ποίησις*, y el término no distinguía entre la producción del universo, de los seres orgánicos o de los objetos ingenidados por el ser humano y, aunque la designación se empezaba a complicar cuando tenían que referirse a la producción del pensamiento, también ésta se englobaba dentro del mismo contexto etimológico.

Naturaleza, seres, objetos y pensamiento entraban dentro de las significaciones de esta noción, *ποίησις*, *producción*, que significa *de la ocultación del no-ser a la luz de la presencia o desvelamiento*, de tal suerte que el resultado de la producción siempre era la *presencia*.

Sin distinciones, todas las formas de la producción debían alcanzar la *presencia* a través de diferentes mecanismos, pero el objeto de la producción era común: *entrar en la presencia* a través de una *forma*, ya que *pasar del no-ser al ser* significaba contraer una *figura*. La *forma* o *figura* por tanto, son el modo en que lo que se produce entra y se instala en dicha *presencia*.

La primera distinción establecida dentro de las aplicaciones del término *producción* la encontramos en los mecanismos a través de los cuales entra en la presencia la obra realizada por la naturaleza y la realizada por los seres humanos, que aunque comparten inicialmente la noción, se distancian en el *modo* en que la *producción* tiene lugar.

En el segundo libro de la Física, Aristóteles distingue las obras realizadas por la naturaleza, que aún teniendo el mismo carácter de producción, *ποίησις*, ésta alcanza ‘espontáneamente’ la presencia a través de la «*emanación*», en contraposición a la producción que realizan los seres humanos que alcanza la presencia a través de la *τέχνη*, la «*técnica*».

Emanación y técnica establecen las distancias entre las obras de la naturaleza y las obras realizadas por los seres humanos. Esta primera distinción nos aproxima a un modo de organizar las categorías de la naturaleza y de lo humano que sitúa en esta primera escisión el modo específico de la producción que realizan los seres humanos, la *técnica*.

Teniendo presente que el núcleo de este texto debe desarrollarse en torno al esclarecimiento de los términos que explican y designan los modos a través de los cuales el *arte* es producido, observamos que en Grecia utilizaban un mismo término aplicable a todo *aquello que entraba en la presencia desde una realidad preexistente*, que la *presencia* era su evidencia, que la *desocultación* era su

⁵ El término *creación*, no es el término propio de este período, sino únicamente una traducción inmediata y poco exacta del término original, *ποίησις*, que en análisis se traduce como *producción*.

mecanismo, que la *forma* o la *figura* eran su lugar y que hasta el momento, el único carácter distintivo de la producción de los seres humanos era la *técnica*.

Aristóteles en *Ética a Nicómaco* define el concepto de técnica del siguiente modo.

Toda técnica [*technê*] versa sobre el llegar a ser, y sobre el idear y considerar cómo puede producirse o llegar a ser algo que es susceptible tanto de ser como de no ser (...) En efecto, la técnica no tiene que ver con las cosas que son o se producen necesariamente, ni con las que son o se producen de una manera natural⁶

La definición aristotélica de *techné* establece las distancias oportunas entre las cosas producidas por la necesidad tanto como con las producciones espontáneas de la naturaleza, para enmarcar un tipo de producción realizada por los seres humanos —*technê*— que tiene que ver con el *idear* y *considerar* los modos en que ‘algo’ puede llegar a ser.

Giorgio Agamben⁷ señala a Aristóteles como el autor que nos proporciona las claves fundamentales para interpretar dentro de los parámetros adecuados, las características, cualidades y diferencias propias de la actividad productiva en este período.

Aristóteles utiliza literalmente el término *producción* —ποίησις—, como *poiesis* que se contrapone a la *praxis* en diversos sentidos y que delimita ambas categorías claramente; Agamben sugiere así el uso de la forma *pro-ducción* para referirse a este período en contraposición a la producción industrial y técnica de épocas posteriores y de esta manera sobredimensionar su interpretación etimológica: *pro-*, hacia y *-ducción*, conducir, guiar.

Teniendo en cuenta esta sugerencia, la utilización del término bajo la forma «*pro-ducción*» subrayará su sentido cronológico concreto, su sentido activo y operativo, su sentido conductor *hacia* — que en este período define el hacer mismo del hombre como *poiesis*, bajo una luz unitaria.

Presencia, desocultación, forma o figura son algunas de las nociones-llave para comprender la dimensión del concepto antiguo de producción, sin embargo es la noción de *técnica* la que enfoca el concepto de la producción hacia las operaciones cuyo agente es un ser humano.

La construcción es una técnica y es precisamente una disposición racional para la producción, y no hay técnica alguna que no sea una disposición racional para la producción, ni disposición alguna que no sea una técnica, serán lo mismo la técnica y la disposición productiva acompañada de la razón verdadera⁸

La técnica es entonces un concepto que en la suma de *poiesis* —producción— y *lógos*, sitúa el objeto de la producción aristotélica dentro de una concepción del ser humano —*zoon* y *lógos*, animalidad y lenguaje— que ‘construye’ según los principios de la razón.

⁶ Aristóteles, «*Ética a Nicómaco*», 1140 a.

⁷ Agamben, Giorgio, «*El hombre sin contenido*», capítulo séptimo: *La privación es como un rostro*. Ediciones Áltera, S.L., Barcelona, 1998. Traducción de Eduardo Margareto Korhmann. Giorgio Agamben, 1970, p. 100-103

⁸ Aristóteles, EN, *ibid.* 1140 a.

Pero esta distinción no es suficiente para comprender el complejo entramado conceptual que el autor desarrolla según sean las categorías políticas, los medios y los fines de aquello que *entra en la presencia*.

Aún cuando el término *techné* especifica a un agente genérico, la producción de objetos y la producción intelectual, en donde la vinculación con la técnica —τέχνη— es común, no contemplaba de la misma manera ambos tipos, y de nuevo establece una clasificación entre ellos imbricada dentro de la estructura o tejido social.

La producción relativa a los seres humanos, englobada en la *techné*, señalará nuevas bifurcaciones que marcarán las diferencias entre la producción de *objetos para la utilidad* y la producción de las *obras de la cultura* vinculadas al modo específico en que se organiza lo político.

b) Consideraciones en torno a algunas categorías sociales y políticas

En *‘La condición humana’* Hannah Arendt desarrolla los principios mediante los cuales la *pro-ducción* antigua se organizaba según unas categorías particulares de orden social y político.

Para la cultura griega el obrar manual del esclavo o del artesano tenían como carácter esencial su aspecto *práctico y voluntario*; procedían por y para el cumplimiento de las *necesidades* de los cuerpos, que como metabolismos, requieren de esta actividad para sobrevivir.

El orden de las categorías estaba claro: a mayor esfuerzo corporal menor categoría en el orden estipulado, ya que trabajar suponía someterse a la *necesidad* y a la *utilidad*, y este sometimiento era incompatible con la condición de seres humanos libres e independientes. Arendt⁹ se refiere a este hecho cuando apunta:

El desprecio hacia la labor, que originalmente surge de la apasionada lucha por la libertad mediante la superación de las necesidades, y del no menos apasionado rechazo de todo esfuerzo que no dejara huella, monumento, ni gran obra digna de ser recordada, se propagó con las recientes exigencias de la vida de la *polis* sobre el tiempo de los ciudadanos, así como su insistencia en la abstención (*skhole*) de lo que no fueran actividades políticas, hasta que englobó todo lo que suponía un esfuerzo.

Para los griegos todo esfuerzo sin resultado significativo suponía una pérdida de categoría en la condición humana, y de una libertad que se basaba en la *superación de las necesidades* básicas a favor de la vida política en las ciudades.

El carácter privativo y elemental de las mismas no distinguía entre los seres humanos y cualquier otro animal que actúa únicamente y conforme a la mera supervivencia; para el pensamiento helénico esta condición era incompatible con las condiciones requeridas por los seres humanos libres en pensamiento y acción, y suponía un límite y un obstáculo para alcanzar una condición poética.

La diferencia entre el artesano y el poeta antiguo, también venía establecida por el carácter del resultado y una mentalidad propia en la acción productiva vinculada con los conceptos de *utilidad*, *necesidad*, *esfuerzo* y *voluntad* o de *acción*, *discurso*, *desvelamiento* y *verdad*.

⁹ Arendt, Hannah, *«La condición humana»*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1993, p. 99. Traducción de Ramón Gil Novales de la edición original: *“The Human Condition”*, The University of Chicago Press, 1958.

Tal era así, que como apunta Arendt, la categoría más alta la alcanzaba el pintor por encima del escultor debido a este mismo principio condicionante.

El artista, como ciudadano poseía una categoría social que lo alejaba de la necesidad y la utilidad, y lo liberaba para dedicarse a la deliberación y a la producción de una obra significativa y duradera. Los medios a través de los cuales unos y otros producían, objetos o cultura, tal vez sea un punto menos importante que sus características por cuestiones políticas como Arendt aclara.

Es interesante observar que para los antiguos, la obra de arte esté desvinculada de las nociones de necesidad, actividad o voluntad en el sentido que estos términos adquieren en períodos posteriores para advertir que el carácter esencial de la *poiesis* se relaciona con una forma de verdad entendida como *desvelamiento*, con una forma de producir en el sentido de -llevar a ser, de *conducir hacia la presencia*, relativo al pensamiento y al saber, al conocimiento y la verdad, al logos como un principio indisoluble a esta disposición.

El concepto de *desvelamiento* como procedimiento *pro-ductivo*, como mecanismo conductor, es revelador de la estima de la cultura griega hacia la política como lugar de pensamiento y verdad, haciendo del espacio del arte, el lugar que construye, presenta o *imita* estos principios sociales, pero siempre alejado de las disposiciones para las necesidades básicas que la supervivencia impone.

Las lecturas por tanto, se hacen en base a una estructura social concreta en donde los esclavos y los artesanos se hacían cargo de los requerimientos básicos en los que se sustenta la vida y en donde se establecían las diferencias entre las “artes liberales” y las “artes serviles” mediante estas categorías.

Sin embargo, el carácter de necesidad, esfuerzo y de manualidad de muchas de las “artes serviles” no definían a las “artes liberales” por sus contrarios —la abundancia, el placer o el trabajo ‘cerebral’—, sino que, como señala la autora¹⁰, la visión antigua debe ser volteada para poder ser correctamente interpretada:

Parece razonable y es muy corriente relacionar y justificar la moderna distinción entre labor intelectual y manual con la antigua que diferenciaba las “artes serviles” de las “liberales”. Sin embargo, el signo característico entre estas últimas no es en absoluto “un mayor grado de inteligencia” o que el “artista liberal” trabaje con el cerebro y el “sórdido artesano” lo haga con las manos. El antiguo criterio es fundamentalmente político. Son liberales las ocupaciones que requieren *prudentia*, capacidad para el juicio prudente, que es la virtud de los estadistas, y las profesiones de utilidad pública, tales como la arquitectura, la medicina y la agricultura. Todos los oficios, tanto el del amanuense como el del carpintero, son “sórdidos”, inapropiados para un ciudadano completo, y los peores son los considerados como más útiles, por ejemplo el de “pescadero, carnicero, cocinero, pollero y pescador”.

La dedicación a lo útil, a lo necesario relacionado con la supervivencia, con el mantenimiento básico de la vida en su sentido indiferenciado, *zoe*, que en palabras de Agamben, *expresaba el simple hecho de vivir común a todos los vivientes (animales, hombres o dioses)*, es la verdadera contrapartida de las ocupaciones de la *bios*, de las artes liberales que se ocupaban de las *formas o maneras de vivir de los individuos o grupos de individuos*¹¹, cuyas ocupaciones de utilidad pública, se definían por el lugar, la polis, y por sus integrantes, los ciudadanos.

¹⁰ Arendt, *Ibid.*, cap. La labor de nuestros cuerpos, el trabajo de nuestras manos, p. 105

¹¹ Agamben, Giorgio, «Medios sin fin. Notas sobre la política. Forma-de-vida». Pre-textos. Valencia, 2001. A su vez extraído de Futur Antérieur No 15, 1993.

La *bios* por tanto es el modo en que los griegos definían determinadas formas de vivir de los seres humanos, y las artes liberales encarnaban su desarrollo.

La «prudencia», como virtud, como hábito del entendimiento, como “*disposición racional práctica y verdadera*”, como “*discernimiento de lo que es justo*” es la cualidad, la fuerza, el principio de razón que da lugar a las decisiones que organizan la vida de la polis, el orden de la comunidad civil.

Señalando la *prudentia* como una de las virtudes fundamentales aristotélicas de las “artes liberales” —concepto central y extensamente tratado en *Ética a Nicómaco*—, no podemos sin embargo afirmar su vinculación unívoca al arte o la ciencia sin haber desarrollado otras nociones que nos darán la clave del sistema categorial por el que la pro-ducción (*poiesis*) es distinta a la acción (*praxis*) y por el que la *prudencia* puede ser un término vinculable a ambos.

c) Lo Uno, potencia y acto

La *pro-ducción* antigua que era definida bajo una mismo sentido conceptual que agrupaba genéricamente a *todo aquello que entraba en la presencia*, se ramifica en el momento de concretar la categoría de lo humano en relación a la naturaleza, de lo social conforme a las ocupaciones de su agente, así como conforme al destino de los ‘objetos’ de su acción.

La consideración hacia los productos generados desde una condición política u otra, se miden bajo los mismos parámetros que a sus productores, pero el origen del que todo proviene, previa a las escisiones categoriales, es común a todos ellos.

Aquella *realidad preexistente* manifestada en la definición primera de la pro-ducción griega, se consolida en el concepto de «lo Uno» —noción diferencial de las posteriores concepciones *ex nihilo* cristianas— definiendo el sentido de la producción como una operación que *desvela y trae a la presencia*.

Las interpretaciones del concepto de *producción* se fundamentaban en la idea de que todo se originaba desde una «realidad preexistente», todo se extraía de una realidad dada de la que los seres, objetos y pensamiento formaban parte ya y que a través de distintos ‘mecanismos’ entraban en la *presencia* —emanación o técnica eran algunos de éstos—.

«Lo Uno» se refiere al lugar originario del que todo es extraído y fue considerado por los presocráticos como la propiedad de todo lo que es, del universo en conjunto, del universo en cuanto unidad; para los platónicos lo Uno representaba el principio del cual todo se deriva, lo real como unidad, como lugar fundamental en el que todo se recoge y se concentra.

«Lo Uno» por tanto, no es un perpetuo originarse sino una dimensión unitaria, que ‘ya es’, que es a la vez culminación y base, origen y finalidad, es la “unidad primordial” de la que todo surge y a la que todo regresa.

El concepto de «lo Uno» como objeto numérico, metafísico o retórico, representa la base interpretativa general del origen de toda *pro-ducción*, de todo lo existente, y así adquieren sentido las ideas de «*desvelamiento*» y «*presencia*» relativas a un trayecto singular entre el origen y la finalidad de la *poiesis* antigua, su realización en acto.

Teniendo en cuenta este factor, los mecanismos a través de los cuales una obra artística encuentra su origen, su objetivo y finalidad, adquiere todo su sentido en su carácter *mimético*.

Partir de «lo Uno» supone partir de una causa que produce un efecto y la misma causa permite explicar los modos en que algo produce tal efecto.

Lo Uno se vincula a una lectura de la realidad bastante estable, de la que todo surge, a la que todo pertenece y regresa *simultáneamente*, sin poder discernir con claridad principios ni finales en sucesión evolutiva, elaborando el significado de la *pro-ducción* antigua como una forma de *desvelamiento* y *presencia*.

Regresar a las condiciones políticas que clasifican la *pro-ducción* antigua según los criterios descritos, ponen de nuevo en cuestión los estatutos que hacen de las artes serviles o artesanales, así como de su agente y de sus productos, una categoría distinta a la *poiesis* en su forma de *desvelamiento* y *presencia*.

Heidegger¹² plantea la pregunta del siguiente modo:

Pensemos el crear como un producir o traer delante. Pero también la fabricación de un utensilio es una producción, una manera de traer algo delante (...) Pero entonces ¿en qué se diferencia el traer delante que es creación del traer delante que es fabricación?

La fabricación, la *pro-ducción* del artesano, al igual que su origen, tenía un resultado basado en la necesidad, un resultado cuya finalidad radicaba en su funcionalidad de tal modo que su actividad era considerada una labor o trabajo.

El hecho de que los productos de su trabajo tuvieran como propósito la utilidad y el consumo, que tuviesen una condición de *-disponibilidad para*, iba en detrimento de su categoría.

El origen del objeto y el resultado estaban ligados, y el producto elaborado era el resultado de un hacer, un producto con *-disponibilidad para*, una potencialidad, un objeto servil que como tal no podía elevarse a las cotas del arte; ser consumido y ser funcional vuelve a situar al objeto del artesano en el mismo límite y punto de partida que a sí mismo.

La *necesidad* y la *utilidad*, vinculadas con una perspectiva de la vida como supervivencia, la disponibilidad del objeto de la *pro-ducción* artesanal, como un producto que aguarda a ser requerido, como un objeto que espera a ser útil, se mantiene por siempre en su carácter de «potencia», cuestión y condición que va en detrimento de su categoría como objeto en relación a la finalidad de la *pro-ducción* que hace *presencia*.

El mismo Aristóteles difería la *techné de las cosas que son o se producen necesariamente* tanto como *de las que son o se producen de una manera natural* delineando el núcleo del pensamiento antiguo con un perfil en el que 'lo humano' se define por otros parámetros.

¹² Heidegger, Martin. "Caminos del bosque", Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1995, p.42. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte de la edición original: "Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege", Vittorio Klosterman, Frankfurt, 1984.

La necesidad envuelve la idea de algo inevitable, y con razón, porque es lo opuesto al movimiento voluntario y reflexivo. Además, cuando una cosa no puede ser de otra manera de como es, decimos: es necesario que así sea¹³.

La necesidad como algo inevitable y opuesto a lo voluntario y reflexivo, dice Aristóteles, se opone a la *poiesis* por una privación insuperable implícita al concepto de necesidad.

Este carácter 'inevitable' es la objeción, el impedimento de una función poética basada en la deliberación 'prudente' y dinámica; su carácter restrictivo es contemplado como una imposibilidad, un objeto pasivo.

Potencia y acto son los conceptos que clarifican las diferencias según las cuales la potencia debe ser un estado previo a su *presencia*, a su *actualidad*, a su *acto* o *entelequia*.

La entelequia —ἐντελέχεια— concepto también aristotélico que designa al acto realizado, cumplido y perfecto, es análogo al concepto de *presencia* como evidencia del cumplimiento de esa realización. La permanencia en el estado potencial —en donde las posibilidades implícitas pueden llegar a ser o no ser— es un estado menos perfecto que la *presencia* o *entelequia* como lugar que verifica el paso de lo potencial a la actualidad, evidenciando su acción, alcanzando y permaneciendo en su *fin*.

Urbano González Serrano, explica el concepto de *entelequia* aristotélica.

Entelequia o principio de acción significa para Aristóteles, que es el primero que usó la palabra, la causa formal y activa de todo lo que existe. Dice Aristóteles, la actividad no es perfecta y de ahí la necesidad del cambio o movimiento. Cuando el ser muda y cambia, realiza en sí misma cualidades que en él eran sólo posibles, pero no efectivas. El cambio es el tránsito de la posibilidad a la realidad. Es obligado reconocer en toda existencia sujeta a cambio dos principios internos: las posibilidades que implican sus *potencias* y la realización de estas posibilidades o el *acto*. El acto es verdaderamente lo que constituye el ser. El poder es lo que no tiene actualmente la forma; la materia y la forma son los nombres del poder y del acto. Causa material y causa formal (en las cuales se hallan implícitas la eficiente y la final) son los principios de toda existencia para Aristóteles. Pero la causa formal, el acto, es la perfección, a la cual tienden (*entelequia*) todas las potencias de un ser. Y lo más perfecto, el acto, es lo que produce y explica lo menos perfecto; es lo superior, que explica lo inferior; es el pensamiento acabado, la existencia efectiva, que da razón de la existencia virtual¹⁴.

El tránsito de la posibilidad a la realidad, es el tránsito de la potencia al acto, de la materia a la forma, de la causa eficiente a la causa formal o final, evidenciando desde la terminología de perfección o imperfección, de superioridad o inferioridad, el orden categorial de la *entelequia* como la culminación de ese proceso.

La *entelequia*, como culminación del principio de acción se contrapone a lo potencial por su dinamismo implícito, por su cualidad activa frente a la potencia que se describe como capacidad pasiva para recibir un acto.

La potencia, como lugar de la posibilidad, designa un estado intermedio en el que *llegar-a-ser* o *no ser*, no puede demostrar su viabilidad más que en la realización de su actualidad.

¹³ Aristóteles, libro V, 1013b-1025a

¹⁴ Urbano González Serrano (1848-1904), «Bocetos filosóficos III. Aristóteles», Revista Contemporánea, Madrid, 15 de enero de 1902. año XXVIII, número 621, tomo CXXIV, cuaderno I, p. 5-25. Extraído de <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/1240005.htm>, el 27 de sep. de 2010.

Si el *fin*, el pensamiento acabado explica su jerarquía conforme a otros estados menos perfectos, sin encarnación, como formaciones que se poseen únicamente en sus condiciones de posibilidad, parece lógico el estatuto de la producción artesanal que en su producción de utensilios para la utilidad, permanecen en estado de potencia y de posibilidad.

La *disponibilidad para*— de la fabricación de útiles, se formaliza en un objeto, pero no sale de una circularidad en el que su carácter de posibilidad es su propia identidad.

Unidos bajo el epígrafe de la *techné*, son sin embargo nuevamente diferenciados los resultados de 'lo servil' y de las artes por las disposiciones de sus resultados así como por algo que subyace ya en las palabras de González Serrano en torno al sentido de la *entelequia* aristotélica, cuyo carácter ontológico es una de las claves que definen con mayor precisión el entorno de la producción antigua en relación al arte: la referencia al ser y a los actos deliberados y dinámicos de una *causa productora que es pensamiento*, de una causa concerniente a los asuntos humanos.

d) Pro-ducción de arte. El desvelamiento y la presencia

La técnica —*τέχνη*— cuya designación no halla correspondencia con las actuales, hace referencia a 'un modo de saber' —como advierte Heidegger—, en el sentido más amplio de «ver», que quiere decir *captar lo presente como tal*.

La técnica, definida también como el 'conocimiento de las cosas universales', se relaciona con la *pro-ducción* de arte como el proceso de pensamiento y de las operaciones que los encarnan, como el modo de 'construir' que se definía como una "*disposición racional para la producción*" radicada en una obra.

Las producciones del arte son aquellas cuya forma está en el espíritu; y por forma entiendo la esencia de cada cosa, su sustancia primera¹⁵

En este proceso circular entre potencia y acto, se encuentra el pensamiento y las operaciones que se 'actualizan' en la obra final.

Esta dinámica entre lo posible y lo actual, es lo más parecido a una explicación en torno a la producción antigua como una forma de construcción como proceso, a la *poiesis* como el proceso de construcción de la obra desarrollada según los parámetros de una causa, de un sujeto y de un 'ser' producido como resultado.

Esta disposición estructural en el que la causa hace referencia a un 'origen', el sujeto, al agente de la operación y el 'ser producido' a la obra, incide sobre los conceptos de potencia y acto, ahora referidos al arte según la noción de *pro-ducción* como conducción hacia la presencia, a la *poiesis* como una forma de ser de la verdad, entendida como desvelamiento, *ἀ-λήθεια*¹⁶.

El *traer hacia delante*, el *desvelar*, es un mecanismo distinto al mecanismo del hacer y a la acción entendida como voluntad aunque no con su racionalidad.

¹⁵ Aristóteles, *Metafísica*, libro VII z (1028a-1041b 212)

¹⁶ Agamben, *op.cit.*, p. 114

Desvelar implica una actitud hacia la *pro-ducción* relacionada con la búsqueda, la atención, la deliberación y con el poner de manifiesto una realidad oculta que *necesita ser desvelada para ser pensada*.

Conducir hacia la presencia implica ejercer de guía, ser el conductor que encuentra el camino para hacer expreso algo que estaba oculto, pero que ya pertenecía a esa “unidad primordial”, a esa *realidad preexistente* que es referencia y soporte.

Es, pues, imposible, como hemos dicho, que se produzca cosa alguna, si no hay algo que preexista: evidentemente es de toda necesidad la preexistencia de un elemento¹⁷

De nuevo el vínculo con las nociones aristotélicas de potencia —en el sentido amplio de poder ser, de posibilidad— y acto, adquieren sentido bajo la luz que el concepto de *pro-ducción* proyecta: como *técnica*, se define por un modo de saber y de conocer que *da origen*, que desvela, que hace aparecer, que hace manifiesto, que actualiza, pone en acto, hace *presencia*.

Yendo un poco más allá en las lecturas del concepto de *desvelar* como mecanismo productivo, encontramos aplicaciones, que sin ser explícitas, connotan, sugieren y matizan el entorno del concepto.

Desvelar, del latín *dis-* y *-evigilare*, designa el despertar, quitar o impedir el sueño, no dejar dormir, y por otro lado, poner gran cuidado y atención en lo que se tiene al cargo o desea hacer y conseguir.

Potencia como posibilidad y acto como existencia efectiva, se vinculan con el concepto de desvelar como operación y fin último de la *poiesis*: quitar el velo para hacer patente una realidad posible y antes oculta, desvelar en su conexión opuesta con el sueño, es el modo en que la *pro-ducción* construye la presencia.

Paul Ricoeur¹⁸ hace mención a esta cuestión indicando que el carácter de las proposiciones aristotélicas no son demostrativas, sino *inductivas* y *analógicas* —en coherencia con un sistema de pensamiento que concluirá en el desarrollo del concepto de *mímesis* como desarrollo de las nociones de desvelamiento y presencia—

La definición es inductiva: reposa sobre ejemplos particulares («cuando decimos, por ejemplo, *Hermés está en potencia en el madero...*») Es analógica; no se puede definir aquí por género y diferencia: «Pues en la misma relación de lo que puede edificar, está también lo despierto con lo dormido y lo que ve con lo que está con los ojos cerrados...»

El proceso que explica de la potencia al acto en términos inductivos, construye la imagen de la *poiesis* como una posibilidad en la que desvelar es un ‘despertar’ y un ‘ver’, es decir, construye la presencia como un modo de producción de verdad derivada de *semejanzas* y *relaciones*, como un proceso que capta lo presente como tal, a partir de la construcción de un sistema de *comparación* e *imitación* a través del cual ‘ver’ y ‘saber’.

¹⁷ Aristóteles, *ibid.*

¹⁸ Ricoeur, Paul «*La metáfora viva*», cap. *Metáfora y discurso filosófico*, Ediciones Cristiandad, Editorial Trotta, Madrid, 2001, p. 406, y cita de Aristóteles en (VII, 6, 1048b, 1-3)

La interpretación del ser, como nos hace recordar una enigmática observación de Aristóteles, apenas comentada, que yo sepa, en el resto del *corpus* aristotélico: ¿qué quiere decir, para la metáfora viva, «poner ante los ojos», (o según diversas traducciones «pintar» «hacer un cuadro»)? Poner ante los ojos, responde la *Retórica III*, es «significar las cosas en acto» (1411b 24-25). Y el filósofo precisa, cuando el poeta da vida a cosas inanimadas, sus versos «crean el movimiento y la vida, pues el acto es movimiento» (1412a 12)¹⁹

Poner ante los ojos, es la forma en que lo potencial —el estado de las cosas inanimadas— es sacado de este estado, y es construido como presencia y significado a través de ese *acto que es movimiento*; pero, ¿qué es aquello que se pone ante los ojos? y ¿cómo se construye la imagen que se pone ante los ojos?

Cuando Ricoeur señala el carácter analógico e inductivo del procedimiento filosófico de Aristóteles, clarifica el carácter estructural de un pensamiento radicado en un sistema categorial que nos habla de relaciones específicas con el mundo: una realidad preexistente y una existente, un sistema de semejanzas, los asuntos humanos etc.

Desde esa perspectiva, el procedimiento no es demostrativo sino analógico e inductivo, de comparaciones y relaciones a partir de las cuales el desvelamiento deriva en presencia, de tal modo que vehicula lo potencial hacia lo actual.

Como un sistema desde el que Aristóteles caracteriza a la «poética» por sus medios y normas formales, pero sobre todo por el modo en que se hallan las semejanzas, Aristóteles desarrolla las bases de su Poética, como la producción de arte en base a un *desvelar* que es fundamentalmente un *imitar* —*mímesis*—, sin olvidar que la pro-ducción o *poiesis* se suma al *logos*, para designar la forma en que se ‘construye’ según los principios de la razón.

d) Mímesis. Poiesis y praxis

El concepto de *mímesis* vinculado inexorablemente al sistema inductivo y analógico aristotélico revierte sobre las cuestiones de acto, actualidad y entelequia, como origen y finalidad de toda la Poética.

De ejemplos concretos, de situaciones parecidas, de premisas de orden particular se obtienen conclusiones generales que son los pilares del concepto de *mímesis* —que no de copia—, así como de las funciones pedagógicas que el autor encuentra imprescindibles en la imitación y en consecuencia, en su interpretación de la producción artística como un medio según el cual nos *reconocemos y aprendemos* aquello que somos.

El concepto de imitación para Aristóteles es núcleo instaurador tanto del origen, como de las normas estructurales de una obra artística, así como del objetivo que deben acometer.

Es evidente que el origen general de la poesía se debió a dos causas; cada una de ellas parte de la naturaleza humana. La imitación es natural para el hombre desde la infancia, y esta es una de sus ventajas sobre los animales inferiores, pues él es una de las criaturas más imitadoras del mundo, y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación²⁰

¹⁹ Ricoeur, *ibid.*, p. 405

²⁰ Aristóteles, «Poética», cap. IV, 1448b

La imitación como causa y fundamento de la condición humana, es definida y sostenida por ser la forma en que *aprendemos* así como por los motivos que según Aristóteles proceden del deleite de la contemplación de la imitación, es decir, de las representaciones realistas; ambas causas —el acto de imitar y contemplar lo imitado— convergen en un único motor para Aristóteles, el aprendizaje:

La explicación se encuentra en un hecho concreto: aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello; la razón del deleite que produce observar un cuadro es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es de este o aquel modo²¹

La imitación así, es un procedimiento de aprendizaje, pero también la acción y el resultado que muestra y *reúne el sentido de las cosas*, los modos de ser de los hombres, los ejemplos que conviene conocer: *los asuntos humanos*.

En este sentido, la mimesis es tanto la acción instructiva, como la acción constructiva de las obras de arte y como tal, hace referencia tanto a su efecto en el receptor desde su función estética, como a la forma en que la imitación es un concepto estructural referido a los modos en que la producción artística debe ser llevada a cabo por los artistas, *poiesis*.

Según esta segunda categoría, las teorías desarrolladas por Aristóteles en la Poética, conforman un sistema estratificado según los medios y normas con los que las diferentes artes producen sus obras, pero todas ellas —pintura, poesía, teatro, escultura, música, etc.— se vinculan desde dos aspectos principales: *la imitación y la acción, mimesis y praxis*, según los cuales se puede restablecer todo el orden categorial de la producción antigua —la producción como *desvelamiento*, como *presencia* y *acto* relacionada con los *asuntos humanos*— así como su confluencia de base y función.

La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones -lo que hacemos- donde somos felices o lo contrario²²

La acción o la actividad en la producción poética aristotélica, se sitúa por encima de los ordenes cualitativos, para referirse a la vida, a las acciones humanas como sostén de la construcción de tramas o argumentos que imitan sus sucesos; como sistema de producción analógico-inductivo, el arte utiliza los ejemplos de la conducta humana, con el objeto de construir sentidos de orden general, las re-presentaciones de la vida, que no sus copias.

La acción o la actividad como soporte de la *poiesis* hace referencia a un modo de imitar los acontecimientos de la ‘vida real’ pero bajo los parámetros de la *verosimilitud* y nunca del engaño o la mentira así como bajo las reglas de la *coherencia* y la *lógica* de la que dependen tanto la *belleza* como la *verdad* de la trama que el poeta produce.

Cuando Aristóteles alude a las formas según las cuales los poetas deben construir estos argumentos, especifica cómo deben utilizar el lenguaje para que el efecto sea el correcto, —para hacer sentir a los espectadores emociones *convincientes* como alegría, dolor o temor—, cómo la acción debe ser algo completa en sí misma, ordenada con arreglo a sus partes, subestimando las incoherencias —

²¹ Aristóteles, *ibid.*

²² Aristóteles, *ibid.*, cap. VI, 1450a

para que el espectador pueda *reconocerse, seguir y comprender* la trama de la historia—, utilizando modelos o ejemplos buenos o malos para sus personajes, etc.

La construcción de sus fábulas debe ser tan clara como la de un drama; ellas han de basarse en una acción única, que debe ser un todo completo en sí mismo, con un principio, medio y fin, de manera que la obra esté capacitada para producir su propio placer con toda la unidad orgánica de una criatura viviente²³

El poeta, por ser un imitador, justamente como el pintor u otro artífice de apariencias, debe en todas las instancias por necesidad representar las cosas en uno u otro de estos tres aspectos: bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser²⁴

La *acción* y la *mímesis* conectadas en el sistema categorial aristotélico se formaliza a partir de una distancia que se establece desde sus formaciones analógico-inductivas y según las cuales la *praxis* se vincula al ejemplo particular que tomado del espacio de lo real, se desplaza al espacio de la construcción artística con el objeto de producir una presentación o presencia de lo esencial y significativo de dicha acción.

Este desplazamiento entre la *praxis* —del caso particular del que se deriva la obra artística—, y la *poiesis*, es el espacio en el que se produce el arte, las operaciones artísticas según la poética aristotélica y mediante lo cual la *mímesis* responde de forma circular tanto al lugar del que se toma el ejemplo, al lugar y modo en el que se construyen las obras, como al lugar en el que éstas se presentan y funcionan en relación a los espectadores.

Las reglas y normas de la Poética se conectan tanto en su origen, como en la forma estructural y estética, —desde su procedencia, el proceso y la recepción— con una constante relativa a los asuntos humanos y a las formas en que éstos se desvelan como *verdades comunes*.

Éste es el cometido de la *mímesis*, que imita para presentar los significados de las acciones de una manera probable con el fin de que éstos sean reconocidos por el espectador, para descubrir identidades, acciones y sentidos configuradores de un mundo que de otra manera serían *invisibles*.

Arendt refiere este hecho al modo en el que la imitación o *mímesis* es la herramienta de la acción y el discurso, la manifestación de que en las categorías de la producción antigua, el acto es origen, medio y finalidad última de toda imagen e interpretación del mundo, de todo *acto de decir*:

la cualidad específica y reveladora de la acción y del discurso, la implícita manifestación del agente y del orador, está tan indisolublemente ligada al flujo vivo del actuar y hablar que sólo puede representarse y «reificarse» mediante una especie de repetición, la imitación o *mímesis*, que, según Aristóteles, prevalece en todas las artes aunque únicamente es apropiada de verdad al *drama*, cuyo mismo nombre (del griego, *dran*, «actuar») indica que la interpretación de un obra es una imitación del actuar. Sin embargo, el elemento imitativo no sólo se basa en el arte del actor, sino también, como señala Aristóteles, en el hacer o escribir una obra, al menos en la medida en que el drama cobra plena vida sólo cuando se interpreta en el teatro. Únicamente los actores y recitadores que re-interpretan el argumento de la obra son capaces de transmitir el pleno significado, no tanto de la historia en sí como de los «héroes» que se revelan en ella²⁵

²³ Aristóteles, *ibid.*, cap XXIII (1459a)

²⁴ Aristóteles, *ibid.*, cap. XXV (1460b)

²⁵ Arendt, *op. cit.*, Cap V. Acción, 25. *La trama de las relaciones y las historias interpretadas*, p. 211

Los ordenes cualitativos se desvelan por tanto en los ordenes prácticos, en la acción imitada como una repetición materializada por la mimesis tanto de la historia de origen como de la trama construida que en segundo término al re-presentarse se actualiza y significa de forma total.

Según Arendt, esta construcción es una objetivación cuya necesidad se deriva de un *flujo vivo del actuar y hablar* que encuentra en la *reificación o representación de la acción* el medio mediante el cual desvelar los caracteres de su significación en acto, su significado universal.

El artista entonces imita las acciones, toma referencias de ejemplos y modelos de conducta, de asuntos ocurridos, pero hace de ellos una construcción poética completa, una acción con una duración, una estructura, un argumento elaborado con el objeto de transmitir alguna verdad útil y reveladora para los demás.

Esta característica formaliza y sitúa la *pro-ducción como poiesis* al perfilar las bases de los fundamentos del arte enraizados en un modo de habitar y configurar el mundo que no designa ni se refiere a las categorías de la producción de cosas —de la *praxis*—, sino al espacio y modos en que se producen y se desvelan las verdades.

Contrariamente a los resultados de la *praxis*, las obras de la *poiesis* deben ser erigidas desde la libertad, con intención de perdurar y generar historia; los ‘productos’ de la *poiesis*, de la acción y el discurso nada tienen que ver con los productos del consumo y la utilidad, por lo que, desvinculados de estas funciones, se adhieren sentidos y razones ya indicados y subrayados también por Agamben:

La diferencia entre la *poiesis* y la *praxis* era que la esencia de la *poiesis* nada tenía que ver con la expresión de una voluntad; esa esencia, en cambio reside en la producción de la verdad y en la consiguiente apertura de un mundo para la existencia y la acción del hombre ²⁶

Desde esta referencia Agamben sitúa el objeto de la *poiesis* en el medio a través del cual el ser humano encuentra el espacio de la certeza y la duración de su acción; como sociedad basada en una estructura fundamentalmente política, el arte desvelaba, *abría* el espacio de la aparición y por lo tanto generaba el espacio de la acción, del discurso y la reflexión.

La producción como *poiesis* designa por tanto el modo en que se realiza una apertura para la presencia de la acción y el discurso, marcando así el recorrido de un sentido del producir que se distancia del hacer para especificar el valor que en la Antigüedad tiene el discurso, como ejercicio práctico del decir, del hablar, que conjugado con la razón y la formas de conducta, designan a la *poiesis* en comunión con el aprendizaje de un arte de vivir, de una técnica de la vida o *techné tou biou* como menciona Foucault:

era habitual decir que cualquier tipo de arte o técnica debía ser aprendida con *mathesis* o *askesis* — con conocimiento teórico y entrenamiento práctico— (...) Y por ejemplo, cuando Musonio Rulfo dice que el arte de vivir, *techné tou biou*, es como las otras artes, es decir, un arte que uno no puede aprender sólo a través de las enseñanzas teóricas, está repitiendo una doctrina tradicional. Esta *techné tou biou*, este arte de vivir, requiere práctica y entrenamiento: *askesis* (...) las prácticas ascéticas de las filosofías grecorromanas se preocupan, generalmente de dotar al individuo de la preparación y el equipamiento moral que le permitan afrontar plenamente el mundo de una manera ética y racional ²⁷

²⁶ Agamben, *op.cit.*, p. 119

²⁷ Foucault, M., «Discurso y verdad en la antigua Grecia», cap. IV. *La parresía y el cuidado de sí. Técnicas de parresía*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2004. Trad. Fernando Fuentes Mejía, T.O. *Discourse and Truth*; Introducción de Ángel Gabilondo y Fernando Fuentes Mejía, p. 184

La pro-ducción como poiesis, se constituye como una construcción mimética en la que la *techné* junto al *logós* y al *bios*, producen una presencia, desvelan y actúan conforme a prácticas razonables, razonadas, probables, bellas, verosímiles, verdaderas con los modos adecuados de vida; la *poiesis* designa entonces elaboraciones artísticas prácticas y relativas a las concepciones generales en que el mundo antiguo se conforma como un *espacio para la existencia y acción del hombre*.

La producción como concepto por tanto es únicamente común en el sentido de llevar a la presencia algo que permanecía oculto o en potencia, pero los procedimientos a través de los cuales esto sucede parecen ser menos importantes que *aquello que desvelan*.

Como ya señalaba Arendt, las diferencias de la producción intelectual no se explican completamente en los factores de “*trabajo manual*” o “*trabajo cerebral*” sino en relación al objeto relacionado con las cuestiones de la polis como lugar de convivencia, en *los asuntos humanos*:

Éste es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; sólo en él se traspone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo tema es el hombre en su relación con los demás²⁸

²⁸ Arendt, *ibid.*

*INTRO a) *Creatio ex nihilo: la Creación y la Nada* b) *El agente de la creación: Dios* c) *Creencia y fe* d) *La revelación* e) *La interpretación*

El cristianismo es una religión monoteísta de origen judío que nace en el año 33 pero se mantiene como secta hasta el siglo III en el que es legalizada. No será hasta el siglo VI que el cristianismo se establece como la religión oficial del Imperio Romano, y su historia recorre siglos hasta hoy, pero dentro del ámbito del arte, sus profundas influencias se mantienen —aunque siempre cambiantes— hasta el siglo XIX fundamentalmente.

Aunque muchos autores sitúan los siglos XIV y XV como un punto cronológico importante debido a las significativas transformaciones de muchas interpretaciones inherentes a la producción artística que la Edad Moderna o denominado “paganismo” trae consigo, no nos corresponde en este texto entrar en más detalles que en la evolución de las formas en que se ha venido denominando una *acción creadora* y en las interpretaciones generales inherentes a estos términos históricos.

De igual manera que definimos a la sociedad antigua como una sociedad basada en una estructura de organización política en donde el ser humano y su experiencia ocupaban un lugar central en la producción artística y en el pensamiento en general, a partir del cristianismo estos presupuestos se tornan hacia la concepción de este período como una fase de la historia estructurada y basada en las leyes e interpretaciones de esta doctrina religiosa.

Tal vez sea necesario apuntar brevemente que será la Edad Media la época en la que, tanto el cristianismo en occidente, como el islamismo en oriente, se establezcan como las religiones de ambas culturas o territorios. El poder político descentralizado y la vida de las ciudades, que hasta ese momento habían sido el núcleo de la actividad, entran en decadencia a favor de la ruralización y la aristocratización que se orientan hacia el sistema económico feudalista, en contraposición al esclavista propio de Grecia.

Ya que la influencia cristiana abarca grandes extensiones territoriales, llega a establecerse como base de la cultura occidental, proclamando y asentando una cultura teocéntrica. Así, el cristianismo ejercerá como el más importante factor de unificación de las naciones emergentes de toda Europa por lo que, la religión será aquello que vincule e instaure las bases culturales de tan vasto territorio.

Estas transformaciones en relación a la época precedente harán que las concepciones básicas sobre las que se sustenta la estructura de lo social cambien significativamente y con ello los hábitos y mentalidades propios de esta época.

a) *Creatio ex nihilo: la Creación y la Nada*

Para el pensamiento cristiano la idea de la creación de la nada es central; *creatio ex nihilo*, es la forma en que se nombra todo aquello que, como interpretarían los griegos, “entra en la presencia”, se hace presencia o está presente, ahora, “desde la no existencia”.

Topamos con el primer y sustancial cambio de nomenclatura a la hora de referirse a la producción en general y a la producción en arte en particular: pasamos de la *producción desde lo Uno* a la *Creación desde la Nada*.

La pregnancia de los términos, sus connotaciones y sus contradicciones nos proporcionan ya una primera visión y comprensión del conflicto histórico entre ambas perspectivas que colisionan y se cuestionan inevitablemente.

Creación, (Del latín, *creatio*, —*ōnis*) será el término que la sociedad cristiana utilice para designar todo lo existente y creado por un único agente, Dios. La totalidad de lo existente, y lo inexistente también, dependen de esta entidad productiva y así se conciben y comprenden la aparición y la presencia de todos los seres y todas las cosas.

Como sociedad substancialmente religiosa, la idea de *creación* está imbricada en la idea de un Dios único que no solamente ha creado todas las cosas, sino también algo que antes absolutamente no existía; el término *Creación*, por tanto, implica un agente, Dios, su voluntad y poder, lo divino y un 'origen', la Nada.

Dentro del contexto en el que nos encontramos, nuestro principal objetivo son las significaciones inherentes a las formas en que se denomina a la producción o creación de bienes culturales y muy en particular a la producción o creación en arte, pero ya hemos podido corroborar que no es tan fácil delimitar el uso que de los términos se hace cuando se interpretan sus sentidos generales y se tiende hacia ámbitos más específicos; unas interpretaciones implican a las otras de tal manera que finalmente el conjunto describe todo un complejo ideológico en torno a la sociedad que las hace suyas.

Del mismo modo en que hablamos de los mecanismos a través de los cuales el arte en Grecia era generado y entendido según categorías estructurales, el cristianismo tiene su propia manera de interpretar los procesos mediante los que la actividad artística debe desempeñar sus funciones que están invariablemente y definitivamente relacionados con la doctrina religiosa y sus lecturas.

Desde estas premisas, el cristianismo funda una manera de interpretar la producción, el hacer y el conocer, dependiente de un orden divino, con origen en una dimensión desconocida y mediante la relación con un ser superior desde el que toda realidad se origina y del que toda realidad depende; visión que impregna todo el pensamiento y hábitos occidentales a lo largo de siglos.

La *creación*, o *creatio ex nihilo*, es interpretada como una forma radical de producción, a diferencia de la emanación o de la simple transformación. Su origen en un plano de difícil acceso al ser humano, la Nada, hace que la creación adquiera matices que poco tienen que ver con los precedentes y que se orientan hacia los ámbitos de lo desconocido y de los mecanismos de la *revelación* para poder ser interpretados.

Decir que la creación es una forma radical de producción hace referencia a su núcleo y origen, la Nada.

Al analizar el término producción en Grecia, habíamos aceptado la recomendación de Agamben para dar cuenta de la propia composición del término y valorar su sentido en este período, *producción*, que significaba conducción hacia la presencia y matizaba los modos en que se efectuaba dicha operación, como traer hacia delante entre otros. Por el contrario, se dice que la *Creación* es una forma radical de producción por la manera en que se concibe su origen, desde un plano o dimensión distinta a las que podemos ver y tocar, y también por los modos en que se efectúa la súbita y misteriosa operación creadora.

Heidegger²⁹ hace referencia a estos cambios y a otras cuestiones para aproximarnos al esquema fundamental en el que está basada la *Creación* o los mecanismos de pensamiento en este período:

En efecto, mientras tanto y debido al cristianismo, la auténtica posesión de la verdad ha sido trasladada a la fe, a la consideración de las Escrituras y de la doctrina de la Iglesia como verdaderas. El supremo conocimiento y doctrina es la teología, en tanto que interpretación de las divinas palabras de la Revelación plasmada en las Escrituras y proclamado por la Iglesia. Aquí conocer no es investigar, sino comprender correctamente la palabra que establece la norma y la palabra de las autoridades que la proclaman. Es por este motivo por lo que, durante la Edad Media, en la adquisición de conocimiento adquiere la supremacía la explicación de las palabras y las opiniones doctrinales de las distintas autoridades

Las bases sobre las cuales la sociedad griega estructuraba y entendía los principales términos de la producción cuyo núcleo eran los asuntos humanos, se trasladan con el cristianismo a dimensiones como la Nada y a mecanismos como la *revelación* o la *interpretación* de las Sagradas Escrituras como medios y guías de la *creación*. La adquisición del conocimiento no proviene ya de la reflexión acerca del mundo y de los asuntos que aquí discurren, sino que procede de la interpretación y la correcta comprensión de los Textos Sagrados, de la Biblia, de la palabra de Dios y las autoridades eclesiásticas que revelan las verdades a los seres humanos.

Esta traslación supone que la visión del mundo y costumbres de una sociedad cambien de manera sustancial y nos obliga a entender y hablar de la práctica artística bajo los presupuestos de un contexto que establece parámetros distintos desde los que analizar los medios en la adquisición o producción de conocimiento, al tiempo que señala las restricciones propias de la época.

El orden de las categorías políticas antiguas se transformará hacia un orden cuyo basamento se establece a partir de las autoridades eclesiásticas y doctrinales.

Como señala Heidegger, el concepto de *verdad* se desarrolla a través de los fundamentos de la fe; la *teología* como disciplina que trata de Dios, de su existencia, de su naturaleza y atributos, así como de su relación con el mundo, pasa a ser el ámbito desde el que se accede al supremo conocimiento a través de la *interpretación* de los Textos Sagrados y la *revelación* como el modo en que el conocimiento se produce.

Pasar de los asuntos humanos a Dios, de la política a la religión o de la filosofía a la teología conlleva una reformulación de las medidas y direcciones que rigen la producción en arte, ahora *la creación*, y que debemos ir analizando para poder visualizar claramente las significaciones inherentes a las acotaciones y normas que la doctrina cristiana establece para elaborar el concepto y las consideraciones en torno al ámbito del arte.

•

Creatio ex nihilo es la forma común en que el cristianismo denomina la creación o producción de seres, cosas, pensamiento o cualquier categoría de lo existente. Así como el pensamiento griego es fundamentalmente una “filosofía desde el ser”, el pensamiento cristiano, de San Agustín a Hegel, es una “filosofía desde la Nada”.

El pensamiento griego que partía de una realidad preexistente, lo Uno y el mundo para ser desvelado y conocido, entendieron *la nada* fundamentalmente como la negación del ser y

²⁹ Heidegger, *op.cit.*, p.68

representaba precisamente todo aquello que se oponía a su estructura fundamental: la política y el ser humano. *Ex nihil nihil fit*, “de la nada, nada adviene” era un principio rector del pensamiento griego y contrario al cristiano.

El cristianismo parte de esta dimensión desconocida, la Nada, y Dios como principio y agente revelador de toda creación. Desde estos presupuestos, la idea de *creación desde la nada* es fundamental e igual de importante en la teología y la filosofía cristiana que niegan el mencionado principio helénico e interpretan precisamente este lugar como aquel del que todo procede. La concepción según la cual “de la nada adviene el ser creado” (*ex nihilo fit ens creatum*) pone de relieve la “preeminencia” o en todo caso, la “importancia” de la Nada, no como un poder o eficacia, sino porque si Dios ha creado el mundo, este mundo “viene” de alguna manera de la nada.

La Nada se erige entonces como el lugar originario del mundo en su globalidad y el cristianismo pone todo el acento en esa dimensión como el lugar y tiempo del que todo y todos provenimos. Contraponiendo el ser y la nada el cristianismo formula la oposición más fundamental que existe, cuya expresión se encuentra en el principio de contradicción. La oposición griega entre lo Uno y lo múltiple, cede el lugar al *ex nihilo* de la Edad Media, que contrapone de manera fundamental el ser y el no ser, poniendo en cuestión el fundamento antiguo sobre el que se sustentaban todos los principios contextuales a través de los cuales tenía lugar la *pro-ducción*.

El modo de producción por *creación*³⁰ aparece como el propio y exclusivo de un agente que, en vez de extraer de sí una substancia parecida y, a la vez, separada, o en vez de hacer emerger de sí un modo de ser nuevo o distinto, *lleva fuera de sí a la existencia algo no preexistente*, algo que antes no era y que cobra presencia mediante la creación; por eso es una forma de producción radical en contraposición a la emanación o la transformación.

Santo Tomás³¹ ha precisado, que la *nada* de la cual se extrae el “algo” que se lleva a la existencia no es comprensible por analogía con ninguna de las realidades que pudieran servir para entender una producción no creadora; no es, en efecto, una materia, pero tampoco es un instrumento y menos todavía una causa. Por eso dice Santo Tomás que en la *creatio ex nihilo* el *ex* expresa únicamente orden de sucesión y no causa material: primero es la nada y después deviene el ser.

Podemos comprobar que el “*ex nihilum*” del cristianismo poco tiene que ver con los términos dentro de los que ha sido desarrollado el *nihilismo* de Nietzsche en el XIX que se aplica precisamente a través de la negación de todo sistema de creencias y de la presencia continua de la duda como mecanismo de conocimiento.

Como afirma Santo Tomás el “*ex*” establece la distinción con otras aplicaciones de *nihilum* y así referencia explícitamente que en la creación la nada es el origen y orden de sucesión, la nada es la dimensión que precede al ser. Esta concepción “temporal y espacial” hace que los vínculos o conexiones con “lo precedente” pareciesen no existir, lo que anuncia principios y finales bien definidos que dependen enteramente del poder o voluntad del Creador en relación con aquello que ha creado. Y aún más, la creación tampoco se vincula a través del intelecto con ningún modelo desde el que pudiéramos establecer analogías funcionales, sino con el plano de lo desconocido y lo absoluto que requieren de una relación concreta con los medios de conocimiento, la fe y la revelación.

³⁰ Ferrater Mora, J. “Diccionario de filosofía José Ferrater Mora”, en el artículo *creación*, vol. I, p. 714.

³¹ Santo Tomás, *ibid.*, p. 714.

La “operación” mediante la cual tiene lugar la creación para el pensamiento cristiano se desvincula de una voluntad originalmente humana; la creación deja de tener conexiones con formas o modos que pudieran ser desarrollados por capacidades o cualidades intelectuales y se refieren a la operación misteriosa, a la dimensión desconocida, la nada absoluta y al tiempo de lo eterno, ya no histórico ni construido por los hombres.

Bajo estos supuestos generales en torno al concepto de *creatio ex nihilo* se establece todo un sistema de creencias sobre el que se sustentará y construirá la comunidad cristiana y cuya repercusión alcanza todos sus niveles. Las preguntas que podemos hacer en torno a estas premisas son: ¿qué supone el hecho de pensar la *creación* de esta manera? ¿qué sucede y cómo se organiza el conocimiento bajo estos presupuestos doctrinales?

De igual manera que en el período antiguo observamos la profunda influencia de las aplicaciones del concepto de *producción* dentro de ámbitos que se relacionaban tangencialmente con la producción artística, de igual modo podremos comprobar las causas y las consecuencias de la interpretación de la *creatio ex nihilo* en la conformación de las comunidades cristianas.

Hannah Arendt³² refiriéndose a esta dimensión originaria de la *creatio ex nihilo* establece una comparación a través de un concepto análogo, la *no-mundanía*, que utiliza para referirse a la preeminencia que la doctrina cristiana le da a este lugar de origen desconocido, en contraposición a los asuntos humanos que fueron la base del pensamiento político en Grecia. Pensar o tratar de interpretar este lugar, lo no-mundano, la nada, orientará el saber hacia los ámbitos de lo misterioso y recóndito, lo que repercutirá de manera profunda en toda la filosofía cristiana y en las bases de todo el pensamiento occidental.

la posterior actitud cristiana de liberarse de la complicación de los asuntos mundanos, de todos los negocios de este mundo, se originó en la filosofía *apolítica* de la antigüedad. Lo que fue exigido sólo por unos pocos se consideró en la era cristiana como derecho de todos

Por tanto aún señalando su origen minoritario en la antigüedad, con el cristianismo la Nada se establece como concepto y fundamento de toda interpretación, lo que constituye un cambio paradigmático y de corte *apolítico* como señala la autora. El conocimiento ya no se encuentra en lo terrenal y humano, sino en esta otra dimensión que requiere de unos mecanismos bien distintos para poder ser comprendido.

La Nada, como concepto principal que explica la procedencia del ser y lo *no-mundano* como forma de habitar un mundo que ha dejado de ser el principal objeto del saber, indican la diferencia y dificultad implícita de esta nueva manera de interpretar el conocimiento y las relaciones que los seres humanos establecen con su entorno inmediato.

Encontrar un nexo entre las personas lo bastante fuerte para reemplazar al mundo, fue la principal tarea política de la primera filosofía cristiana (...) al principal principio cristiano de la no-mundanía y es sobremanera apropiado para llevar a través del mundo a un grupo de personas esencialmente sin mundo (...) la no-mundanía como fenómeno político sólo es posible bajo el supuesto de que el mundo no perdurará ³³

³² Arendt, Hannah, *op. cit.*, p. 27

³³ *Ibid.*, p. 62-63

Esta manera de explicar los modos a través de los cuales se habita un mundo perecedero e insignificante en contraposición con una dimensión inmutable y divina repercutirá en todo ámbito vital, pero debemos detenernos en aquellos conceptos que clarifican el modo concreto en que se produce el saber bajo estos supuestos y se interpreta dicho discernimiento.

b) El agente de la Creación: Dios

Desde el momento en que se señala la *creatio ex nihilo* como una manera de producción que no se interpreta como una operación intelectual sino radical y misteriosa, procedente de un único agente, Dios, se establece un factor distinto y fundamental en relación a la *pro-ducción* griega: la noción cristiana indica una desvinculación total de cualquier voluntad o realización procedente de un ser humano en dicha denominación.

La *creatio ex nihilo* no pertenece por tanto al ámbito de lo mundano en ningún caso, y el agente de esta creación, tampoco. Dios y su voluntad disponen el origen, el orden, el tiempo, el lugar y todo factor determinante y significativo de cualquier categoría de lo existente. Tanto la presencia como la original y resultante ausencia viene determinada por una voluntad absoluta, la divina y sus leyes, y todo lo que aquí acontece está inexorablemente basado en un mecanismo misterioso que determina tanto la creación como su destrucción y cuyos motivos, la razón humana no puede alcanzar a comprender.

Dado que la complejidad de las formas en que opera la creación no son accesibles al entendimiento humano, no pueden ser reproducidas, de tal suerte que el término *creatio ex nihilo* excluye la posibilidad de intervención o realización humana en la misma.

El término *creación* se dice que es radical porque está desligado de todo ámbito que se refiera al conocimiento en tanto que excluye al sujeto pensante como partícipe activo en la misma, situándolo en una posición derivada de una voluntad que no es la suya, sino la de un destino divino que dispone las formas y los modos en que ocurren las cosas: no es un subjectum sino un ente, creado, causado y ordenado según la voluntad de su creador.

Heidegger³⁴ hace referencia a este hecho cuando afirma:

para la Edad Media, lo ente es el ens creatum, aquello creado por un dios creador personal en su calidad de causa suprema. Ente quiere decir aquí pertenecer a un determinado grado dentro del orden de lo creado y, en tanto que elemento así causado, corresponder a la causa creadora

Las condiciones que conforman el término *creatio ex nihilo* no implican la ausencia total del sujeto, pero su intervención no es de orden creador o productor sino de corte interpretativo. A lo largo de este período, la producción humana no está dentro de las categorías de la creación más que como un elemento del orden y la causa creadora y cuya función depende por entero de los modos a través de los cuales se alcanzan a comprender determinadas verdades ocultas y determinadas correspondencias entre lo mundano y lo divino.

El ser humano no tiene la determinación en tanto que su capacidad no alcanza a crear, sino a interpretar la creación de dios. La manera de producir conocimiento —si es que esta expresión fuese la adecuada para comprender la estructura específica del término *creación*— también está

³⁴ Heidegger, *ibid.*, p. 83

determinada por la voluntad absoluta de dios: éste decide qué es lo que deben conocer los seres humanos y qué debe ser transmitido de la palabra divina.

Alcanzar a comprender e interpretar lo ausente, lo divino, lo inaccesible o lo misterioso es el núcleo del saber en este período, lo que nos lleva a preguntar por los modos a través de los cuales el ser humano puede relacionarse con estos planos de tan difícil acceso.

c) Creencia y fe

La teología ha tratado ampliamente el tema de la *fe* en relación a la *creencia* y al conocimiento de tal modo que desde la doctrina cristiana comprobamos las analogías que se establecen entre estos términos y los ámbitos del saber: vamos a ver cómo la creencia y la fe son mecanismos a través de los cuales se accede al conocimiento en la Edad Media debido, entre otras razones, a que la doctrina cristiana está estructurada desde un sistema de creencias.

Para el cristianismo, el conocimiento puede proceder parcialmente a través de operaciones intelectuales o racionales, y aunque no se presenten como antagónicas a sus formas más elevadas, se requiere de *la creencia* y *la fe* como formas de acceso a evidencias y verdades a las que no se puede llegar mediante la razón. Son necesarios determinados actos de fe y creencia para llegar al convencimiento de realidades que *no podemos ver*.

La fe es descrita por Santo Tomás³⁵, como *un hábito de la mente que hace que el intelecto dé su asentimiento a cosas que no se pueden ver ni demostrar*, o San Pablo, que la define como *la sustancia de las cosas que esperan y que nos convence firmemente de las que no podemos ver*.

La fe por tanto, no es una opinión o una sospecha. La fe es un firme convencimiento, una capacidad cualitativa que acerca e informa sobre determinadas verdades relacionadas con los misterios y mensajes divinos y que la perspectiva de la razón no puede entender bajo su propia manera de operar.

Lo importante no está aquí, la verdad no está en lo que podemos ver, tocar, oír, degustar u oler; nuestros sentidos no son los mejores medios para acercarnos a verdades y hechos esenciales como la bondad, que no se puede materializar. Lo divino habita en otro lugar y en otro tiempo y es la dimensión oculta la que debe ser adivinada e interpretada por los hombres terrenales y mortales. La fe y la creencia son factores imprescindibles para este fin y se configuran como un modo de comportarse frente a las verdades manifestadas.

No es un cuestionamiento de la realidad, no es un análisis ni una opinión procedente de determinada observación, ésta no puede ser la manera de proceder del conocimiento en la Edad Media; la creencia y la fe son por contra mecanismos específicos a través de los cuales la doctrina cristiana explica la manera o actitud adecuada para llegar a la *verdad* y que, procedente de la palabra de Dios, está escrita e inscrita en las Sagradas Escrituras y la naturaleza.

El sujeto adopta la fe ante las verdades doctrinales y esa fe convertida en hábito, acerca los misterios y las verdades ocultas a todo creyente. El escepticismo o la duda no se forjan como un medio adecuado para el conocimiento; por el contrario, la creencia y la fe se estructuran desde la confianza hacia las verdades manifiestas y reveladas por el creador y divulgadas y explicadas por las

³⁵ Santo Tomás, *ibid.*, en el artículo *fe*, vol. II, P. 1222. De (cfr. *S. theol.*, II-IIIa, q. IV, I y 2c) y San Pablo de su pasaje (*Hebreos*, 11:1)

autoridades eclesiásticas. Se podría decir entonces, que la fe funciona dentro de un sistema de confianza en el agente de la creación, en las misteriosas causas de su obra y en la autoridad que este mismo les ha otorgado a determinados *hombres* para interpretar y difundir su palabra.

d) La revelación

En términos generales, una *revelación* es definida como la *manifestación o descubrimiento de algo oculto*, pero la revelación definida desde el ámbito de la teología cristiana adquiere matices distintos al enunciado general.

Tal y como se describe la revelación inicialmente, podríamos pensar que las analogías entre el *desvelamiento* propio de Grecia y la *revelación* propia de la doctrina cristiana deberían tener rasgos comunes, pero vamos a comprobar que los factores distintivos entre una y otra expresión, nos remiten también una y otra vez a las bases sobre las que se sustenta todo el sistema de pensamiento en cada período.

Podemos recordar que el término *desvelar* hacía referencia a un modo de hacer aparecer algo cuya existencia potencial, a través de la *pro-ducción*, es decir, de la conducción hacia la presencia, se convertía en actualidad, en ente-lequia, de tal modo que se producía para poder ser pensado. Su origen en lo Uno, en lo mundano, hacía que el desvelamiento se tradujese como una forma de presentar aquello que con anterioridad era, pero estaba oculto y que a través de la producción humana se hacía presencia.

El término *revelar* tiene unas connotaciones distintas que vienen determinadas desde su origen —en la Nada—, y por su agente —Dios—, lo que particulariza esta forma de descubrir lo que se halla oculto.

El cristianismo, desde la teología específicamente, ha tratado el tema de la *revelación* bajo su propia perspectiva basada en los presupuestos doctrinales, de tal modo que la revelación es interpretada como una *manifestación de origen, orden y sentido divino*, y sus mecanismos son análogos a la totalidad del tejido terminológico que sustenta la explicación de la *creatio ex nihilo* como una operación misteriosa y radical.

Seguramente se puede afirmar que la creencia y la fe son modos que señalan un nivel general de actitud del creyente con respecto a la noción de verdad, pero el sistema cristiano señala otras maneras más complejas y decisivas de manifestación de la misma: *la revelación* es una de ellas y es la forma en que se expresa y se relaciona lo divino en lo mundano con la intención de transmitir verdades a los hombres.

La revelación ya no nos habla de la actitud en la forma de conocer la verdad del creyente, sino de cómo el agente de la creación, Dios, se puede manifestar por medio de la creación —a lo que se denomina *revelación natural*—, o bien establece un tipo de comunicación especial con los seres humanos por medio de la palabra o de ciertos signos siendo el contenido de lo revelado un grupo de verdades de procedencia divina —a lo que se denomina *revelación sobrenatural*—.

Sin entrar a valorar distinciones de autenticidad y significaciones más complejas inherentes a estas categorías, señalamos que la revelación depende de la voluntad concreta procedente del agente de la creación que desea revelar determinadas verdades. La revelación nos remite de nuevo a los aspectos de lo misterioso y lo sobrenatural pero también a una voluntad por parte de dios de comunicarse y enseñar a comprender a los seres humanos. La revelación por tanto nos orienta hacia

un mecanismo relacional, hacia un puente de comunicación, hacia una conexión, que no entre las personas, sino entre lo desconocido, lo absoluto y eterno, lo divino y celestial con lo efímero, con lo mundano y humano. *La revelación se refiere a la voluntad de dios de establecer la conexión entre los dos mundos, funda las intermediaciones necesarias que concilian y explican ambos “lugares”.*

De nuevo nos encontramos ante una demarcación que procede del ámbito de lo sobrenatural en relación a lo mundano y que dispone, bajo el dominio de su voluntad, determinados mensajes que deben ser escuchados, desarrollados y difundidos. El entendimiento procede siempre en un “a posteriori”, es decir, a partir *del verbo y la marca* divina que *señala y significa* aquello sobre lo que se debe sustentar la existencia del ser humano y sobre aquello que debe ser pensado. La divinidad, lo absoluto y eterno, se comporta como la estructura y el modelo que se debe tomar como ejemplo a seguir y que conforma una imagen especular entre ambos territorios.

Los problemas que plantea la *revelatio* son del mismo carácter que los de la *creatio ex nihilo* ya que su procedencia y sus maneras de causales tienen el mismo rasgo de incomprensibilidad para el entendimiento humano. Por otro lado, en el orden jerárquico que organiza y garantiza la trascendencia de las verdades, la verdad revelada, el secreto transmitido supera con creces a la verdad obtenida por medio del razonamiento por su misma procedencia, lo divino en contraposición a lo mundano, de tal modo que el orden en las categorías queda claro bajo estos presupuestos.

e) La interpretación

Volviendo a denominaciones generales, incidimos en la forma en que se explica la revelación a través de la cual Dios se manifiesta por medio de su propia creación. Esto nos permite establecer un enlace terminológico cuyo mecanismo indica otro modo de conocer distinto al de la fe, la creencia o la revelación y que apunta hacia una de las maneras en que se hace posible la intervención de los seres humanos en la obra divina; esto es, la *interpretación* y las formas en que ésta opera.

Veamos el significado etimológico del propio término antes de adentrarnos en otras cuestiones, y para ello recurrimos al excelente análisis que hacen del término Jorge J. E. Gracia y Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos en *Historia de la filosofía*. Cito de largo:

El término *interpretación* es la traducción española del latín *interpretatio*, de *interpres*, que, a su vez, etimológicamente significaba “esparcir aquí y allá”. De acuerdo con esto, *interpres*, vino a significar un agente entre dos partes, un intermediario o negociador y, por extensión, aquel que explica, expositor y traductor. El término latino *interpretatio* desarrolló, por lo menos, tres significados diferentes. A veces, quiere decir “significado”, de manera que ofrecer una interpretación era equivalente a dar el significado de lo que se estaba interpretando. *Interpretatio* se utilizaba, también, en el sentido de “traducción”: la traducción de un texto o de una palabra a un idioma diferente se llamaba interpretación. Por último, el término se empleaba también para significar “explicación, y, en este sentido, una interpretación significaba sacar lo que estaba escondido y oscuro, allanar lo que era irregular. Todos los significados apuntan al hecho de que en una interpretación debe haber tres elementos: lo que se está interpretando; algo distinto de lo que se está interpretando, que se le añade; y el intérprete o agente que media entre los dos.³⁶

El término hace referencia por tanto a un agente entre dos partes, al intermediario y traductor del signo que separa y al mismo tiempo vincula lo desconocido e ilegible a lo conocido y

³⁶ Jorge J. E. Gracia y Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos, «*La filosofía y su historia: cuestiones de historiografía filosófica*», Universidad Nacional Autónoma de México, Publicado por UNAM, 1998, p. 299. Trad. Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos, «*Philosophy and its history: issues in philosophical historiography*»

comprensible. Como afirman los autores, la noción también se refiere al contenido y resultado de la operación interpretativa, a su significado, traducción o explicación final sin la cual el signo quedaría como lenguaje codificado.

La interpretación se refiere al acto en virtud del cual un agente, ahora sí, un ser humano, explica, traduce y da significado, en el caso que nos ocupa, a la palabra divina. Actuando como intermediario del mensaje revelado, el intérprete media entre dos realidades y así da a conocer el contenido de la verdad manifiesta.

Es interesante apuntar que así como el agente de la revelación y de la creación es dios, el agente de la interpretación es un individuo que traduce, comenta y explica el mensaje contenido en el signo, en la marca, en el texto sagrado. Por tanto en la relación que se debe establecer desde la revelación, dios necesita de este otro agente, que aunque sea en un primer momento, un agente paciente que recibe o adivina la verdad revelada, seguidamente se convierte en agente activo de la explicación y el comentario.

El mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos que revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud. Así, pues, conocer será interpretar: pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que, sin ella, permanecería como la palabra muda, adormecida entre las cosas³⁷

Las palabras de Michel Foucault nos señalan en dónde se encuentran esos signos procedentes de la divinidad, y nos remite de nuevo a un lugar que parecía haber desaparecido de las categorías de la doctrina cristiana: *el mundo*, que no tiene por objeto el sentido de la mundanidad griega, sino que adquiere razón de ser dentro del concepto y operaciones de la *interpretación*. Como sugiere el autor, sin la interpretación, lo visible *permanecería como la palabra muda* y sólo a través del agente de la traducción, el signo o la marca adquieren sentido; así se conocen las cosas y así se accede al mensaje oculto en ellas, a través del lenguaje.

en el tesoro que nos ha transmitido la Antigüedad, el lenguaje vale como signo de las cosas. No existe diferencia alguna entre estas marcas visibles que Dios ha depositado sobre la superficie de la tierra, a fin de hacernos conocer sus secretos interiores, y las palabras legibles que la Escritura o los sabios de la Antigüedad iluminados por una luz divina, han depositado en los libros salvados por la tradición. La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos. Pero Dios, a fin de ejercitar nuestra sabiduría, ha sembrado la naturaleza sólo de figuras que hay que descifrar (en este sentido, el conocimiento debe ser *divinatio*), en tanto que los antiguos dieron ya interpretaciones que sólo tenemos que recoger. Que sólo tendríamos que recoger, si no fuera necesario aprender su idioma, leer sus textos, comprender lo que han dicho. La herencia de la Antigüedad es, como la naturaleza misma, un amplio espacio que hay que interpretar; aquí como allí, es necesario destacar los signos y hacerlos hablar poco a poco. En otras palabras, *Divinatio* y *Eruditio* son una misma hermenéutica³⁸

Como parte del conjunto terminológico que se estructura en torno al concepto de *creatio ex nihilo* y a los modos en que procede el conocimiento en la Edad Media en occidente, la *interpretación* nos sitúa nuevamente en la dicotomía propia de la época, en la configuración del principio de contradicción: una dimensión frente a la otra, lo divino y lo mundano que se comunican en la intermediación propuesta por la divinidad, materializada en el signo y que es traducida por el

³⁷ Foucault, Michel, «*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*», Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 2009. T.O. «*Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*», Editions Gallimard, París, 1966. p. 40

³⁸ Foucault, *ibid.*, p. 41

intérprete. El lenguaje se sitúa en los intersticios y los intermediarios son requeridos como organizadores y traductores de lo ilegible, que situándose en el límite entre ambos mundos, explican y descodifican el lenguaje procedente de lo “sobrenatural” para así conocer también lo “natural”.

Pero vayamos por partes para analizar todo lo que Foucault desvela en este fragmento del texto.

Primeramente, señala una relación de reciprocidad entre las palabras y las cosas; no hay diferencias entre ambas categorías debido a que en ambos casos lo importante es el *signo* impreso en ellas, que es lo que dios ha depositado sobre el mundo a fin de que los seres humanos los interpreten y conozcan los mensajes secretos en ellos contenidos: el signo, procedente de dios y traducido por los hombres, está situado en el límite para establecer la conexión entre ambas dimensiones.

Aún habiendo señalado la contraposición de ambas realidades, los signos como intersticios o conexiones entre ellas, los agentes tanto del mensaje como de su traducción y el contenido de la marca en relación a la dimensión de lo desconocido, Foucault ilumina un factor fundamental a la hora de conocer el modo en que el mecanismo de la interpretación funciona hasta el siglo XVI y que es fundamental tener en cuenta: la hermenéutica, es decir, la interpretación, es *adivinación* y *erudición*; la primera, que desde la marca en las cosas hace hablar a la naturaleza, y la segunda, que desde el grafismo inmóvil da vida a la palabra constituyendo el lenguaje, nos muestran y explican finalmente el mecanismo productor de pensamiento en este período.

Esta relación de reciprocidad que se establece entre ambas formas y que mediada por la interpretación, hace que el “mecanismo cognoscitivo” pertenezca desde la complementariedad al mismo orden de saber. Teniendo en cuenta el entorno lingüístico y los modos en que proceden ambas formas, *adivinación* y *erudición*, retornan de nuevo sobre el origen y envoltura de la *creatio ex nihilo* y las cuestiones en torno a los procedimientos de conocimiento empírico de este período.

Adivinación, que del latín *addivināre*, se compone del prefijo *ad-* que indica dirección, tendencia, proximidad o contacto, y *divināre*, divino y que como Foucault³⁹ escribe — *adivinaba* y *adivinaba lo divino*—; la propia estructura del término vuelve a sugerirnos otros modos de enunciar o acercarnos a la explicación del mismo.

Desde su significación general, adivinar es predecir lo futuro, descubrir algo oculto, descubrir por conjeturas algo ignorado, acertar un enigma o vislumbrar. Foucault nos dice que adivinar es hacer hablar a la naturaleza a través de sus marcas dejadas por dios sobre las cosas para descifrar sus mensajes secretos, pero para ello y como indica la estructura de la palabra, es en base a una proximidad con lo divino, desde una tendencia hacia lo absoluto, una conexión y aproximación a lo celestial. Adivinar vuelve a sugerir una manera de acercarse a dios para desvelar sus palabras, ocultas en las marcas.

La *erudición* forma parte de la misma hermenéutica pero el medio es distinto. La erudición se basa en el texto, en el signo escrito, en el documento que debe ser estudiado para poder ser interpretado, haciendo de la palabra muda, lenguaje y explicación. La erudición parte del estudio, de la instrucción en los textos sagrados, de la comprensión en la herencia de los antiguos, pero no se establecen por ahora diferencias entre los “espacios de interpretación”; ambas formas y ambos espacios, se configuran en torno a un mismo procedimiento del saber, la interpretación, que conjuga y unifica todo signo en torno a la voluntad y al mensaje de dios.

³⁹ *Ibid.*, p. 65

El mundo está lleno de marcas que indican la presencia de lo divino aquí. Los hombres deben aprender a descifrar el sentido contenido en ellas interpretándolas correctamente porque es el modo en que la conexión con lo absoluto y eterno se hace posible. La forma en que se accede al conocimiento revela todo el tiempo un retorno al origen del mundo, revela una proximidad y presencia constante de dios aquí, sugiere las correspondencias y las similitudes entre ambas realidades de tal manera que la imagen del mundo se convierte en reflejo constante de su modelo original.

Tal vez sea bueno recordar que en este período no se establecen distinciones entre ambas categorías de tal manera que el signo escrito es tratado como la marca en las cosas y el mecanismo interpretativo es del mismo orden. Por eso Foucault señala que hasta el XVI el conocimiento procede por el estudio de las correspondencias y la similitud, por una forma de conocer que interrelaciona toda marca y toda explicación conformando *una forma de entender el mundo como reflejo*, correspondencia, proximidad, similitud de toda realidad con aquello de lo que procede. Así comienza *Las palabras y las cosas* y así describe lo que hasta el siglo XVI había sido el “método” a través del cual se interpretaba y se conocía el mundo.

Hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación —ya fuera fiesta o saber— se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar⁴⁰

Conocer es interpretar, interpretar es traducir lo que dios dice, interpretar es acercarse a la creación procedente de lo divino, *creatio ex nihilo*, explicando y comentando su contenido, pero nunca accediendo a las formas en que estas operaciones misteriosas se producen y nunca interviniendo más que como receptores de la palabra de dios, por lo que los seres humanos, como seres mutables y mortales, sólo podrían producir objetos, que procedentes de esta misma condición, conservan esta categoría de lo efímero, de lo perecedero y terrenal.

El espacio que ocupan dentro de la creación y la consiguiente producción de conocimiento se estructura desde la figura del intérprete y contemplador de la obra y la palabra de dios. Así, el concepto de creación en este período no se relaciona con el hacer humano, su forma no encuentra analogía con ninguno de los modos que los seres humanos pudieran reproducir o generar por sí mismos alguna categoría de lo existente. Por tanto, la producción humana no es creadora, sino en todo caso imitación, referencia, explicación, comentario y reflejo de su modelo original, lo divino.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26

INTRO* *Creatio continua*, creación y producción a) Creación: *creatio continua* b) Producción b₁) La duda cartesiana: *certidumbre y verdad* b₂) El experimento: la hipótesis y la demostración / el aislamiento y la disección b₃) La representación: el orden y el signo

El siglo XVII señala un punto de partida renovado conforme a los puntos de vista anteriores y un regreso a determinadas formas procedentes de la época antigua.

Habida cuenta de las formas que se utilizaron hasta el XVII para circunscribir el término *creación* conforme a un contexto concreto, *creatio ex nihilo*, es el término que desde la perspectiva cristiana designa la manera en que se explica la existencia de todo cuanto está presente y también todo cuanto está ausente.

En la época moderna surgirán ámbitos y contextos adecuados bajo los que se efectuará una importante transformación en la estructura conceptual que sustentaba los principios de la *creatio ex nihilo*, de tal modo que dicho término evoluciona con las nuevas perspectivas hacia nomenclaturas e interpretaciones de otro carácter; por otro lado y mediante la toma en consideración de las bases del pensamiento antiguo, el término *pro-ducción* —ahora *producción*—, bajo los nuevos presupuestos, adoptará significados y aplicaciones propias.

Explicar el desarrollo de este período —siglos XVII y XVIII— en términos concretos mediante la deliberación y evolución en el uso de los términos de *creación* y *producción* es el objeto de este apartado ya que como veremos, la utilización de uno u otro viene determinado por una situación epistemológica que marca un abandono de determinados principios teológicos, un regreso a determinadas bases de la antigüedad y un encadenamiento de giros sucesivos tanto filosóficos como científicos que darán como resultado una base conceptual diferente sobre la cual pensar la *creación* y la *producción*.

Los siglos XVII y XVIII son considerados como un período fundamental por ser un lugar en el que se germinan e incuban muchos elementos que caracterizan nuestra forma habitar el mundo hoy, pero que también manifiesta una configuración específica y representativa de un momento histórico concreto.

Tras un largo período de soberanía teológica cristiana, se transforman arraigadas ideas conforme al orden y la intervención de lo divino en el mundo en adaptación a los nuevos descubrimientos científicos y perspectivas filosóficas.

La quiebra con los puntos de vista precedentes es profunda en relación a muchas cuestiones, pero en su evolución epistémica y en la moderación de sus inicios, todavía podemos comprobar manifestaciones vinculadas con su pasado inmediato.

Desde el período antiguo y hasta el XVII el foco no estuvo puesto en los asuntos humanos y el mundo como lugares por conocer, pero a partir de este momento se empiezan a iluminar zonas que habían permanecido durante mucho tiempo en la sombra del interés teológico.

Desde el momento en que se dispone de medios y herramientas adecuadas para poner en cuestión determinados principios cristianos —que precisamente funcionaban en relación a los principios del dogma, de la creencia o la fe como forma de acceso al conocimiento y la relación con la creación

divina—, las mecánicas a través de las cuales se explica la relación del ser humano con su entorno y consigo mismo se orienta hacia configuraciones y metodologías de carácter distinto.

Desde Galileo o Descartes, las cosas serán diferentes debido precisamente a los aportes que hacen para establecer las bases de la *ciencia moderna* y los cambios estructurales que se generan dentro del ámbito de la *filosofía moderna*.

Serán cuestiones fundamentales, como el invento del *telescopio* o la *duda cartesiana* las que rompan con la revelación o la fe como las formas de conocer, al tiempo que se vinculan inicialmente con las bases de las antiguas concepciones procedentes de Grecia.

En ocasiones la época moderna ha sido interpretada como una vuelta del ser humano al mundo que, derivado del antiguo, ahora reaparece, pero Arendt⁴¹ señala lo incorrecto de esta apreciación cuando aclara:

si admitiésemos que la Época Moderna comenzó con un súbito e inexplicable eclipse de trascendencia, de creencia en el más allá, de ninguna manera se seguiría que esta pérdida devolvió el hombre al mundo. Por el contrario, la evidencia histórica demuestra que los hombres modernos no fueron devueltos al mundo sino a sí mismos

Algunas de estas “evidencias históricas” a las que hace referencia la autora podemos reconocerlas en Descartes y Galileo; el segundo, al construir con sus propias manos y a la medida de las capacidades humanas una herramienta, el *telescopio*, estableció un *hecho demostrable* y puso al alcance de la criatura atada a la Tierra y de su cuerpo sujeto a los sentidos lo que siempre había parecido estar más allá de sus posibilidades, abierto a lo sumo a las inseguridades de la especulación e imaginación⁴²; Descartes, al dudar de que nuestras representaciones se pudieran corresponder con la realidad externa a nuestra mente, confirma que de lo único de lo que podemos tener certidumbre es del “*sum*” de la célebre fórmula, es decir, no del contenido del pensamiento ni de la verdad, sino de la misma existencia del *cogito* que al dudar se ratifica.

El viraje que se produce por tanto es radical cuando el eje principal gira en torno a la conciencia de los límites de nuestros sentidos y a la consecuente necesidad, pero también posibilidad, de elaborar métodos y herramientas con las que conocer y conocernos de una manera *más fiable*.

La primacía de la razón, del juicio, del discernimiento, del análisis, del orden, de la medida y su aplicación en todos los ordenes del saber de la episteme clásica, manifiestan el grado de transformación ocurrido.

Así describe Foucault⁴³ las fronteras que separan ambos territorios de pensamiento y lenguaje:

La actividad del espíritu —tal es el cuarto punto— no consistirá ya en *relacionar* las cosas entre sí, a partir de la búsqueda de todo aquello que pueda revelarse en ellas como un parentesco, una pertenencia y una naturaleza secretamente compartida, sino por el contrario en *discernir* (...) El saber no tiene ya que desencallar la vieja Palabra de los lugares desconocidos en que puede ocultarse; es necesario fabricar una lengua y que esté bien hecha —es decir, que, siendo analizadora y combinatoria, sea realmente la lengua de los cálculos

⁴¹ Arendt, *op. cit.*, cap. VI *La vita activa y la época moderna*, 35. *La alienación del mundo* p. 282

⁴² *Ibid.*, 36. *El descubrimiento del punto de Arquímedes*, p. 288

⁴³ Foucault, *op. cit.*, cap. III. *Representar*, 2. *El orden*, p. 62 y 3. *La representación del signo*, p. 69

La época moderna no estará caracterizada ya por una incapacitación ante los hechos que aquí ocurren, por una *pasividad contemplativa* que irradiaba desde los horizontes cristianos y que situaba toda acción procedente de cualquier ser mortal muy lejos de las categorías de la creación o la producción autónoma.

La filosofía moderna hace aparecer al sujeto cognitivo, sus capacidades y sus límites como núcleo de toda deliberación: *cogito ergo sum*, el “pienso luego existo”, la duda cartesiana, el *omnibus dubitandum est*, de Descartes, señala la ruptura con el tiempo precedente e ilumina el camino de la filosofía posterior.

La ciencia moderna —“la ciencia de la naturaleza”— instauro el *experimento* y la *hipótesis* como forma a través de la cual poner a prueba y ordenar el mundo natural.

Estos fundamentos entre otros, indican el fuerte contraste entre las posturas teológicas de las verdades indubitables y la época moderna caracterizada precisamente por una conciencia de las cualidades *engañosas* de nuestros sentidos y por la conciencia en la necesidad de elaborar métodos a través de los cuales poner en solfa nuestro “sentido común”.

Esto no quiere decir de ningún modo que haya una desvinculación con el concepto de Dios, pero sí un retorno, profundización y nuevos modos desde los que tratar con los asuntos humanos y los divinos, con las formas en que un ser humano conoce, y esta ruptura con los mecanismos anteriores implica una serie de proposiciones básicas que varían considerablemente.

•

Habiendo tratado ya el período antiguo y el cristiano, podemos corroborar cómo se vuelve a determinadas bases de la antigüedad —«de la nada, nada adviene» cuyo principio rector es el *principio de causalidad*— y cómo se abandonan algunos principios de la cristiandad —«de la nada, adviene el ser creado» cuyo principio rector es el *principio de contradicción*— que se presentan como objeciones importantes dentro de las perspectivas de —como la denomina Foucault—, *la episteme clásica*.

A partir del siglo XVII se produce por tanto una vuelta al *principio de causalidad* como principio metodológico que guía los pasos de cualquier acto que pueda ser considerado como un acto de conocimiento: el retorno al principio de no-contradicción aristotélico, a la búsqueda de un saber claro y distinto común a cualquier ser humano, es decir, la búsqueda de las reglas y del orden del saber universal, es la construcción fundamental de este período histórico.

La oposición general al principio de contradicción supone una visión y manera concreta de relación del ser humano con su entorno, que aún refiriéndose a la antigüedad en sus formas estructurales, configuran un nuevo modo de abordar el conocimiento que amplía considerablemente el campo conceptual correspondiente y la explicación de las operaciones que se desarrollan como un acto del saber, como un acto comprensivo.

Desde luego las profundas transformaciones que se efectúan en este primer período —denominado con cierta dificultad— de *la modernidad*, *premodernidad* o *episteme clásica* se dan, como señalan las palabras de Foucault al definir un *campo epistemológico*⁴⁴, por *sus condiciones de posibilidad*, por las *configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico* como

⁴⁴ *Ibid.*, Prefacio, p. 7

los descubrimientos científicos de Galileo o la duda cartesiana de Descartes son algunos de estos puntos clave, y los términos *creación* o *producción* también se dan dentro de estas ‘condiciones de posibilidad’.

Los siglos XVII y XVIII presentan situaciones y condiciones que en su conjunto posibilitan la aparición del sujeto del conocimiento, que al dudar reemplaza a la fe, pero cuya duda tiene una conformación propia: ni el sujeto ni la duda moderna son lo que hoy entendemos sino que, como veremos presentan singularidades acordes a este contexto.

Contrario a los fundamentos cristianos que dejan en suspensión la explicación de determinadas nociones por su carácter incontrovertible y superior al entendimiento humano, y que al sobrepasarlo establece los límites de lo inaccesible, la filosofía y la ciencia moderna sitúan de nuevo al ser humano pensante en el centro, frente a su propia realidad, haciendo de esta situación, el núcleo del conocimiento de sus estructuras, límites y capacidades: *la realidad mental frente a la realidad externa a la mente es el eje alrededor del cual gira toda deliberación y toda prueba*.

Pero, ya que hemos establecido las debidas correspondencias entre un período y otro, es importante señalar también aquello en donde difieren.

La episteme antigua en contraposición con la episteme clásica representa por fuerza situaciones y enfoques distintos, entre otras cosas porque el punto final de la primera es el punto de partida de la segunda y así lo aclara Emanuele Severino⁴⁵ con respecto a la filosofía:

La filosofía griega y, en general, la premoderna, es comprensión de la “idea”, la filosofía moderna es comprensión o posición del “espíritu”.

En este contexto, la “idea” es la misma *realidad*, la cual —justamente porque se deja pensar, comprender— es inteligible, tiene sentido, o sea, es *idea*

Y continúa

El “espíritu” es la comprensión misma de la idea, es el mismo pensamiento del ser. Por lo tanto, afirmar que la filosofía moderna es “comprensión del espíritu” quiere decir que en la filosofía moderna el pensamiento, que antes estaba como olvidado de él mismo, se coloca ahora delante de él mismo y se conoce como el elemento en el que la realidad se constituye

Por tanto, así como la filosofía griega ponía toda la atención en el mundo como aquello por conocer y desvelar, la época moderna pone todo el acento en conocer el punto de vista del que duda y piensa, y desde las mecánicas intelectivas que éste último utiliza para tal objeto.

Desde que Descartes relaciona existencia y pensamiento, desde que el objeto del conocimiento es la propia cognición, el mundo inevitablemente se subjetiviza ya que ahora es pensado por un sujeto que se observa a así mismo pensándolo y al que le resulta costoso delimitar exactamente en dónde comienzan y terminan uno y otro, espíritu y realidad, certidumbre y verdad, ser objetivo y ser formal.

⁴⁵ Severino, Emanuele. «La filosofía moderna», cap. I *De la filosofía antigua a la filosofía moderna*, 2. *Comprensión de la “Idea” y comprensión del “Espíritu”*; Editorial Ariel, S.A., 1986, p. 12.
T.O. *La filosofía moderna*, Rizzoli Editore, Milán, 1984.

De este modo, la realidad, el mundo, la «*idea*» clásica, se relaciona con el ser humano en la medida en que forma parte de su propio acto intelectual, existe porque es pensado y éste, es uno de los vínculos esenciales a tener en cuenta de este período inicial.

La episteme clásica es el lugar del *cogito cartesiano*, el lugar en donde aparece el pensamiento como núcleo filosófico pero también el lugar de la actividad científica, del experimento, la hipótesis o la demostración como métodos hegemónicos.

Esta convivencia histórica se percibe en la interpretación de este sujeto clásico del pensamiento en su propia definición: el *cogito* de Descartes aunque es el sujeto enfrentado a sí mismo, preocupado exclusivamente por el yo, es un ser pensante *diferenciado del alma, la persona o el hombre en general, intento de reducir todas las experiencias, tanto con el mundo como con otros seres humanos, a las propias del hombre consigo mismo*⁴⁶.

El corazón de la razón no se encuentra en las experiencias, en las individualidades, en las relaciones, ni siquiera en el mundo, sino en la atención a las *mecánicas y operaciones del propio acto intelectual*, en las estructuras de funcionamiento de la comprensión lógica, por el que la filosofía de la episteme clásica se conecta a través de esta forma de entender la cognición, con la forma en que el método científico aborda el conocimiento del mundo natural.

La episteme clásica interpreta lo personal y lo cualitativo como el lugar del error y por eso el *método* y el *experimento* son las estructuras, que verifican y deducen lo que la experiencia induce, pero no es capaz de comprender exactamente.

La articulación de los sistemas matemáticos, *mathesis*, de ordenación y cálculo, del saber “claro y distinto” clásico prescindirán para su objeto de todo aquello que se evada de lo mensurable, y el *cogito*, en su toma de conciencia y en la devaluación de las cualidades sensitivas, ocupa un lugar central en el proyecto.

Pero, ¿cómo se relacionan los conceptos de *creación* y *producción* dentro de su nueva disposición y entorno terminológico?, ¿qué vínculo se establece entre esta situación y los términos mencionados?

•

Hemos visto que la *episteme clásica* es un tiempo caracterizado por rupturas y vínculos —algunos autores hablan de una “reconstrucción de la episteme” desde el principio— y por supuesto, por nuevas configuraciones; sus inicios se caracterizan por la profundidad de las quiebras y por la complejidad de sus objetivos que en sus giros presentan un lugar de tránsito muy significativo.

Ahora que vamos a comprobar la evolución del significado de los términos *creación* y *producción*, también vamos a poder desvelar las razones intrínsecas y equivalentes a su contexto específico, que el uso y desuso de ciertos parámetros, estructuran y explican.

El abandono de determinados principios teológicos y la vuelta a determinados principios de la antigüedad no equivale sin embargo, ni a un verdadero retorno a la antigüedad ni una radical ruptura con los fundamentos del cristianismo; la aplicación específica de los términos *creación* y *producción*, nos dejará vislumbrar dicha afirmación.

⁴⁶ Arendt, *op.cit.*, p.282

a) Creación: *creatio continua*

Confirmado el abandono del término cristiano *creatio ex nihilo*, y las bases que lo estructuraban — como el principio de contradicción—, en los inicios de la episteme clásica no se cuestionarán determinados sentidos terminológicos referidos al vocablo *creación*.

Parece curioso que tras la síntesis que hemos desarrollado de la estructura fundamental de la episteme clásica, sobre todo en relación al alejamiento de determinadas formas de conocimiento y a la importancia del lugar que ocupa la *duda cartesiana* como fundamento de todo saber, ahora debamos matizar algunas cuestiones referidas al uso del término *creación* y así conocer el lugar originario del “*cogito*” cartesiano dentro su desarrollo; el uso que del término *creación* y en concreto que de *creatio continua* hacen Descartes, Leibniz o Spinoza, nos darán las claves.

La filosofía moderna, prescindiendo de la revelación, la fe, la creencia, la interpretación o la imaginación, inaugura un tiempo en el que el saber no se conforma ya con el simple comentario perpetuo, con la pura especulación. Prescindiendo de la contradicción y la Nada, recupera un mundo entendido como un Todo, pero la duda cartesiana no podrá prescindir de la idea y las *demonstraciones* de la existencia de Dios.

Para toda la episteme clásica, el término *creación*, sigue vinculado a su origen divino, cuyo agente sigue siendo un Ente infinito, eterno y absoluto, y la totalidad que Todo lo abarca y en la que Todo se inserta, es la sustancia omnisciente, omnipotente y creadora de todas las cosas, y es la idea básica de lo que es llamado Dios.

El término *creación* por tanto puede ser referido aquí a esta totalidad, aunque el amplio vocabulario que se maneja en este período para designarla, nos pone en guardia de la auténtica mentalidad: Ente, Sustancia o res extensa son algunas de éstas.

Siendo un tema tan complejo y advirtiendo la falta de definición y uso concreto del término *creación* en este momento, podríamos sintetizar diciendo que no es una noción clave que clarifique aspectos esenciales, sino que por el contrario, surgen nuevas expresiones que definen con mayor exactitud cada uno de los puntos de vista.

Tal vez resulte más esclarecedor comprobar los motivos que suscitan la utilización de la noción de *creatio continua* por parte de los filósofos racionalistas.

Ferrater Mora⁴⁷ lo sintetiza de la siguiente manera:

En varios autores del siglo XVII la idea de una *creatio continua* desempeña un papel fundamental. Así ocurre con Descartes, que se refiere al asunto en varias partes de sus obras (por ejemplo, en el *Discurso del método* (véase Creación), IV y V, en las *Meditaciones*, Segundas Respuestas (axioma 2) y en los *Principios de la filosofía*, I, 21). En esta última obra afirma que basta la duración de nuestra vida para demostrar la existencia de Dios, ya que “ de que seamos ahora no sigue necesariamente que seamos un momento después, si alguna causa, a saber, la misma que nos ha producido, no sigue produciéndonos, es decir, no nos conserva”. La creación continua de lo creado, es pues su conservación o preservación. Explícitamente, Malebranche dice, por boca de Teodoro, en las *Conversaciones metafísicas* (*Entretiens metaphysiques*, VII), que la “conservación de las criaturas” no es de la parte de Dios más que una “creación continua” Para Spinoza (*Eth.*, I, proa. XXIV, corolario de la demostración) “Dios no es sólo la causa de que las cosas comiencen a existir sino, también de que perseveren en la existencia, o (para servirse de un término escolástico) Dios es la causa del ser de las cosas”.

⁴⁷ Ferrater Mora, *op.cit.*, en el artículo *creatio continua*, vol. I, p. 720.

Resaltar las correspondencias y las quiebras que se producen al comparar el término cristiano, *creatio ex nihilo*, y el término utilizado por la filosofía racionalista, *creatio continua* —entre otras cuestiones para *demostrar* la existencia de Dios—, es manifiesto de los cambios que han tenido lugar: *eliminación del principio de contradicción a favor del principio de causalidad*.

Además e implícitamente, no sólo designa el nacimiento de todo lo existente y presente sino su preservación o conservación continua y causal; la *creatio continua* es la forma en que los seres perseveran en la existencia, y su continuidad depende de que la causa que la ha producido, siga produciéndola o no.

Dios además de crear todo lo existente, lo conserva mediante una acción de creación continua, de lo que se deduce que la existencia y su preservación dependen enteramente de su voluntad.

Es importante tener en cuenta que ni la filosofía ni la ciencia moderna, aún definiéndose por la *duda cartesiana*, plantean esta duda en relación a la existencia de Dios ni conforme a la veracidad de su creación, aunque sí en relación a las formas en que el ser humano lo comprende, habita y establece los límites de su propia conciencia y objetividad.

El hecho fundamental se da en el cambio de perspectiva: si con el cristianismo el foco del saber se encontraba en las elucubraciones e intermediaciones con la dimensión de lo divino, o si en Grecia pensar radicaba en su forma de hacer presencia, la episteme clásica transita *dentro de las características cognoscitivas de la objetividad en conexión con la comprensión de la realidad* y en menoscabo de las formas de conocimiento relacionadas con las formas de lo enigmático —de hecho, el carácter de enigmático se perderá desde el momento en que la filosofía moderna interpreta la realidad, el mundo, la *idea*, como parte de la sustancia que es totalidad, que es pensamiento, que se puede pensar y comprender, es inteligible y tiene sentido—.

Pero hay una razón más definitiva a la hora de entender esta aparente contradicción entre la *duda cartesiana* y la indubitable existencia de Dios.

La *duda cartesiana* nace en el seno de una premisa fundamental, *el ser humano duda precisamente porque es un ser imperfecto y limitado, no así el Ente infinito y perfecto que es Dios*.

Como sujeto que duda, la primera de estas dudas se refiere a sí mismo y a sus limitaciones naturales, y aquí está el motivo por el cual la sospecha no se orienta hacia la existencia de Dios, sino hacia la conciencia de lo engañoso de nuestros sentidos que nos hacen dudar de que las apariencias se correspondan con la realidad, y en definitiva, a la extrañeza de que todo sea como es; en este sentido los descubrimientos de Galileo son fundamentales.

Esta situación indica cómo la época moderna al sentirse impelida a abandonar la creencia y la fe como bases del saber y con la conciencia de sus limitaciones, pierde la sensación de *certeza* que hasta ese momento había acompañado al saber.

Como vemos, determinados vínculos siguen vigentes en estas consideraciones, pero también comprobamos cómo al querer *demostrar* la existencia de Dios —entre todas las demás *demonstraciones*—, estos autores materializan la situación y causa moderna, y éste es el propósito de incluir este término que aclara el lugar exacto del *cogito cartesiano*, del ser humano pensante en relación a la omnipotencia de Dios.

El orden de las jerarquías sigue haciéndose patente cuando se contraponen las categorías de lo humano y lo divino, pero también se advierte que en la orientación medular clásica hacia el

pensamiento, hacia lo cognitivo, aparece una nueva disposición que hace del ser humano un ser que se emancipa paulatinamente y con esto tiende hacia una mayor capacidad de acción e intervención.

b) Producción

El término *producción*, cuya etimología ya hemos tratado en la *pro-ducción* griega, comparte el principio de causalidad y de no contradicción aristotélico como estructura básica, pero difiere en sus contenidos y aplicaciones específicas atestiguando su propio contexto.

Originariamente la palabra *pro-ducción* designaba una forma de conocer desvelando, se refería al saber como una forma de hacer entrar algo en la presencia, conducirlo hacia delante, sacándolo de su condición de potencia, para hacerlo realidad efectiva o entelequia.

Por otro lado y de manera genérica, la noción de *producción* ha sido tratada como *la acción y el efecto de la operación de algún ser*.

Teniendo en cuenta que el entorno moderno presenta al *cogito cartesiano* como punto de partida, y comprobando que en los períodos anteriores estas nociones se referían de manera directa al ámbito del saber, la época moderna no dejará lugar a dudas del contexto terminológico propio de la producción clásica: el desarrollo de la cognición, las operaciones del entendimiento, el acto comprensivo es el centro de la primera filosofía clásica.

En esta ocasión, el término *producción* no presenta la regularidad de las épocas precedentes y transita dentro de la episteme clásica por diversos lugares; desde el racionalismo hasta el idealismo, las interpretaciones y las perspectivas varían conforme varían las bases de estas escuelas de pensamiento.

Conocer los mecanismos que producen discernimiento, razonamiento, sentimiento, percepción, duda, pensamiento o conocimiento es lo que la filosofía de esta época busca explicar.

La época moderna es la época de la reflexión de la conciencia sobre las operaciones de pensamiento o acciones del espíritu; *distinguir* estas formas, conocer las mecánicas intelectivas *para llegar a la verdad*, es uno de los objetivos.

b₁) La duda cartesiana: certidumbre y verdad

Si el centro de la episteme clásica radica en el análisis de las operaciones del espíritu y la producción certifica la acción y el efecto de algún ser, la *producción* estará dentro de los parámetros de dicho análisis.

Si la duda cartesiana es el eje sobre el que circunda toda su metodología, el objeto de esta duda proviene de la pérdida de certeza que la creencia y la fe otorgaban, y que los descubrimientos científicos demuestran no tienen sentido ya.

Pero la duda cartesiana tampoco es la duda actual y así lo desarrolla Edgar Morin⁴⁸

⁴⁸ Morin, Edgar, «*El Método, 1. La naturaleza de la naturaleza*», cap. *El espíritu del valle, El a- método*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid, 1981, 2009, p. 28 / T.O. *La Méthode 1. La nature de la Nature*, Editions du Seuil, 1977, (traducción de Ana Sánchez y Dora Sánchez García)

Se trata aquí sin duda, de un método, en sentido cartesiano, que permite “conducir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias”. Pero Descartes podía, en su primer discurso, ejercer la duda, exorcizar la duda, establecer las certidumbres previas y hacer surgir el Método como Minerva armada de pies a cabeza. La duda cartesiana estaba segura de sí misma.

Morin desde este fragmento nos ofrece la posibilidad de perfilar los factores que definen el objeto del conocimiento y que se vinculan a los orígenes de la *pro-ducción* al subrayar con un *conducir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias* que nos recuerda la conducción hacia la presencia antigua que se reelabora en la buena *conducción* de la razón y la búsqueda de la verdad.

Ésta reelaboración tiene todo el sentido desde la reconstrucción de la perspectiva antigua a la moderna: el objeto del saber antiguo radicaba en la presencia y en lo que se conducía a ella; el objeto de saber clásico radica en las mecánicas de razonamiento y en la búsqueda de los métodos con los que *demostrar* la verdad, ahora puesta en tela de juicio.

La *pro-ducción* antigua, desvela, la *creatio ex nihilo*, revela y la producción de la episteme clásica, demuestra.

El método moderno por tanto tiene a la *duda* como el lugar originario del que surge el método que, en el camino hacia la verdad tiende por el razonamiento, a la disipación de la misma, alcanzando el “saber claro y distinto”.

Por tanto la duda ocuparía en la óptica global de la producción moderna, el punto de partida de cada uno de los actos de comprensión que tienden hacia la verdad.

Con el ánimo de contraponer sentidos para comparar los mundos que se construyen alrededor de los presupuestos estructurales epistémicos, la duda cartesiana se correspondería con la fe cristiana al representar la actitud implícita en el concepto.

La fe y la creencia implican una *certidumbre* y un ánimo que delega y confía; la duda implica una precaución procedente de la conciencia de nuestros límites y una disposición para superarlos mediante nuestra capacidad cognitiva para demostrar la *verdad*.

La fe y la creencia connotan *certeza*, que como un estado de pensar, es una determinación o cualidad subjetiva, la *verdad* en cambio, y este es uno de los presupuestos modernos, es un estado objetivo de las cosas.

Certidumbre y *verdad* remiten de nuevo al perpetuo desafío moderno contrario al principio de contradicción, y que sitúa al ser humano en el estado de la duda, en la inestable situación en relación a las cosas: es la conciencia de una realidad mental y una la realidad externa a la mente, y la búsqueda del método que los haga relacionarse.

Certidumbre y verdad, experiencia singular y razón universal, sentimiento y cognición; todos estos pares representan para el pensamiento moderno el lugar en donde habita la duda y la problemática desde la que el sentido común, las apariencias o la certidumbre no se pueden afirmar como contenedores de la verdad; el sentido común, las apariencias o la certidumbre no son inmediatos informadores de lo real, sino que por el contrario deben ser puestos “a prueba” para poder ser *demostrados* como verdaderos.

El sentido común, las apariencias o las creencias deben atravesar con éxito la demostración que produce o no, la verdad intrínseca a ellos.

La experiencia induce y el experimento o discernimiento deduce y este tránsito será fundamental para la episteme clásica que encuentra en el *principio de causalidad*, otra de las formas representativas en que este procedimiento o método debe tener lugar.

A la ciencia le interesan sobre todo las causas *próximas* de los fenómenos, o sea aquellas que existen dentro de la naturaleza y que deben poder conocerse en el proceso de conocimiento de los fenómenos.

Con más precisión, la causa de un fenómeno debe estar presente cuando el fenómeno está presente, ausente cuando está ausente, y debe de variar de modo proporcional con la variación del fenómeno. Galilei decía justamente que “causa” es aquella que, producida la cual, le sigue el efecto, “y quitada, se quita el efecto” ⁴⁹

Severino hace alusión al ámbito científico como el lugar exacto en donde el principio de causalidad cobra todo su sentido, por lo que la ciencia moderna *materializa el ámbito de la práctica lógica*, del razonamiento matemático que subyacente al aspecto sensible-cualitativo de la experiencia, *capta la estructura cuantitativa del mundo*.

Además la ciencia moderna representa el lugar en donde se demuestran los hechos y no ya las ideas, en donde ya no hay elucubraciones sino demostraciones lógicas, por lo que se configura como el lugar en donde se hace patente el objetivo del ideario de la episteme clásica.

Como ámbito incluye otra cualidad a tener en cuenta: la ciencia es el espacio en donde se actúa y se lleva a la práctica la teoría, en donde el ser humano interviene en la realidad natural con el ánimo de instrumentalizar, observar y como ya sabemos, dominar los fenómenos naturales a través de una voluntad que finalmente, ha terminado caracterizando a la cultura occidental.

Ya que la duda cartesiana es la disposición originaria de la producción clásica, veamos ahora los mecanismos operativos del conocimiento que hacen que la producción *actúe* dentro de los parámetros de su propia episteme.

b₂) El experimento: la hipótesis y la demostración / el aislamiento y la disección

Hasta el momento hemos definido a la época moderna como el tiempo en que el sujeto de la cognición hace acto de presencia; también hemos señalado la realidad mental y la realidad externa a la mente como una de las problemáticas y proposiciones originarias de la duda cartesiana; pues bien, de la misma manera que la filosofía determinó al “*cogito*” como su base estructural, la ciencia determinó que su espina dorsal se encontraba al otro extremo, en la realidad externa a la mente y así lo referencia Morin⁵⁰:

Así, el conocimiento que une un espíritu y un objeto es reducido, bien al objeto físico (empirismo), bien al espíritu humano (idealismo), bien a la realidad social (sociologismo). Así, la relación sujeto/objeto queda disociada, apoderándose la ciencia del objeto y la filosofía del sujeto

De nuevo Edgar Morin en este breve párrafo clarifica una situación esencial del saber de este período que en sus comienzos requirió de la organización y estructuración del objeto de cada ámbito del saber, pero Hannah Arendt establece un vínculo muy esclarecedor entre las disciplinas disociadas:

⁴⁹ Severino, *op. cit.*, II. *La ciencia moderna*, 5. *El método de la ciencia en Galilei y Bacon*, p. 31

⁵⁰ Morin, *ibid.*, p. 31

La solución cartesiana a esta perplejidad fue trasladar el punto de Arquímedes al interior del propio hombre, elegir, como último punto de referencia el modelo de la mente humana, la cual manifiesta la realidad y la certeza en un entramado de fórmulas matemáticas que son sus propios productos. Aquí la famosa *reductio scientiae ad mathematicam* permite reemplazar lo que se da usualmente por un sistema de ecuaciones matemáticas en el que todas las relaciones reales se disuelven en lógicas relaciones entre símbolos hechos por el hombre. Dicho reemplazo permite a la ciencia moderna cumplir su “tarea de producir” los fenómenos y objetos que desea observar⁵¹

Las fórmulas matemáticas por tanto son los productos del pensamiento, que a través de los símbolos hechos por los propios seres humanos permiten trasladar la experiencia de lo singular a las relaciones lógicas de lo universal.

A partir de ahí, la ciencia puede actuar, pero como indica Arendt, la filosofía tiene un importante papel desde el momento en que el *cogito cartesiano* es el agente productor de dichos sistemas de ecuaciones.

El método de la filosofía por tanto, es la introspección, los procesos de cálculo de una mente que juega consigo misma y el método científico es el experimento que opera mediante la demostración de la verdad o falsedad de una *hipótesis* que se verifica en el hecho.

En la episteme clásica la filosofía representa al pensamiento mientras la ciencia representa a la acción instrumentalizada; la filosofía aparece como un proceso circular mientras que la ciencia representa al proceso lineal que en su actuación, tiende a un fin.

Estas son las formas en que se disocian por tanto, pero también las conexiones que las vinculan.

La distancia que las separa, es en cierto sentido cuestionable y aparente cuando tenemos en cuenta que el propósito de la primera ciencia, al igual que la filosofía, era el conocimiento.

Mediante su hacer podía obtener productos pero todavía no eran considerados como tal: el científico experimentaba para conocer los fenómenos del mundo natural y el producto de este experimentar era un efecto secundario; para los primeros científicos el objeto de su actividad estaba en la demostración de alguna verdad que puesta a prueba, nos hacía conocer los límites, los fenómenos del ser humano y del mundo natural, por consiguiente, *el conocer era el objeto* tanto del ámbito de las ideas como del ámbito de la acción.

La primera época moderna también traslada o sustituye la pregunta original del «qué» o el «porqué» propios del desvelar o el revelar los asuntos humanos o los divinos, a un singular «cómo» se producen los fenómenos y las cosas.

El término *experimento* procede del latín *experimentum*, y se vincula en sus raíces al término *experiencia*, *experiri*, comprobar —también hará referencia al experto o experimentado—.

De manera general la noción de *experiencia* indica una forma de conocimiento derivado de la observación, de las vivencias que suceden en la vida al mismo tiempo que se refiere al conocimiento procedimental, de *cómo hacer algo en base a un fin* y unas expectativas, en lugar del conocimiento factual cuya finalidad es el conocimiento de *qué son las cosas*.

⁵¹ Arendt, *op.cit.*, 40. *La introspección y la pérdida del sentido común*, p. 310

Volviendo una vez más a la Grecia clásica, podemos recordar cómo el término *πράξις*, *experiencia*, *ex-per-ientia*, designaba el conocimiento de las cosas singulares y la técnica, *τέχνη*, el conocimiento de las universales.

El *experimento* de la época moderna también se estructura conforme a ambas categorías, pero ahora es un *tránsito* que de lo singular deriva en lo universal mediante el procedimiento matemático, lógico y razonado que produce finalmente una *verdad demostrada*.

El concepto de *hipótesis* como parte del *método experimental* matiza un poco más el punto de partida del sistema científico.

La *hipótesis* al ser una suposición de algo, al ser aquello que se establece provisionalmente como base de una investigación que puede confirmar o negar la validez de aquella, nos lleva de nuevo al territorio de la experiencia inestable como punto de partida de un proceso que concluye en la firmeza de la *demostración*.

El procedimiento deductivo, comienza en la hipótesis y en la duda y finaliza en la *demostración* y en la certidumbre; este tránsito en que se ha convertido el saber, es un indicio importante de todo un desarrollo hacia las formas del pensamiento como proceso, procedimiento o trayecto aunque la forma de la episteme clásica se sustente en las categorías del método, de la causalidad y la verdad.

La experimentación de la época moderna se constituye en base a las hipótesis, al aislamiento de los fenómenos naturales, a la demostración de la causa lógica en relación a su efecto, al análisis y producción de *lo mensurable*, de *lo cuantificable* y *por tanto verificable*.

el saber del siglo XVI deja el recuerdo deformado de un conocimiento mezclado y sin reglas en el que todas las cosas del mundo podrían acercarse por el azar de las experiencias, tradiciones o credulidades. De ahora en adelante, se olvidarán las bellas figuras rigurosas y obligatorias de la similitud. Y se tendrá a los signos que las marcaban por ensueños y encantos de un saber que no llegaba aún a ser racional (...) se trata del pensamiento clásico que excluye la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber, denunciando en ella una mixtura confusa que es necesario analizar en términos de identidad y de diferencias, de medida y de orden ⁵²

Por tanto, para el pensamiento moderno, el conocimiento mezclado y sin reglas en el que todas las cosas permanecían indiferenciadas no alcanzaba el grado o categoría de pensamiento racional; además, el mundo o ente interpretado como Todo, también manifiesta la ambición moderna expresada en el *proyecto enciclopédico*, que desea ordenarlo y medirlo, y como el objetivo es medir y ordenar el mundo por series diferenciadas, la solución se encuentra en la *disección* y el *aislamiento* como operaciones fundamentales de los métodos de la ciencia.

La disección y el aislamiento de las cosas o de los fenómenos es la forma que permite captar las causas y los efectos de los aspectos particulares de la naturaleza; el aislamiento y la disección es la forma en que se identifican y se diferencian los fenómenos, y por eso es un procedimiento organizador.

Aislando y diseccionando los fenómenos y las cosas, la ciencia excluye todos los factores cualitativos de la percepción sensible —inductores del error— para llegar al conocimiento lógico y matemático que opera por método o sistema.

⁵² Foucault, *op.cit.*, 2. *El orden*, p. 58-59

El aislamiento permite observar el fenómeno crudo y esto no afecta únicamente al ámbito científico, pues al recordar los principios de la filosofía moderna, también nos encontramos al “cogito” que excluyendo las experiencias, la singularidad de la persona, las relaciones y el mismo mundo, se convertía en objeto observable.

Que cada cosa y cada fenómeno sea conocido en sus mecánicas y elementos constituyentes, hace que pueda ocupar el lugar apropiado en la distribución de las series que ordenan el mundo.

La disección y el aislamiento es el sistema elemental de una producción que al separar, identifica, distingue y sitúa dicho elemento dentro de un sistema de organización lógico y también, universal.

b₃) La representación: el orden y el signo

El concepto de producción en relación a la filosofía y la ciencia está vinculado a un análisis del lenguaje propio de los siglos XVI y XVII en el que el concepto de *representación* es estructural.

El centro del saber, en los siglos XVII y XVIII, es el cuadro⁵³

Para entender a qué se refiere Foucault con esta afirmación debemos tratar de situarnos de nuevo en el lugar que ocupa el ser humano de la episteme clásica en relación al mundo y en relación a su propia construcción cultural.

•

La duda cartesiana configura el lugar de los seres humanos imperfectos en relación al Ente o Sustancia divina, que en su perfección y omnipotencia no duda porque ya conoce; por otro lado, la capacidad de razonamiento es exactamente la capacidad que desvincula a los seres humanos del resto de los animales, de tal manera que el ser humano encuentra un lugar propio dentro de las categorías de lo existente, que en el camino de la solución que trazan entre la duda y la razón, se *distingue*.

Duda pero razona, duda pero también tiene una capacidad cognitiva e instrumental que hacen que su existencia y su capacidad productiva coincidan formando un mecanismo inseparable.

El objeto de la época moderna inicial fue el conocimiento de la cognición humana y de los fenómenos del mundo natural; su objetivo elemental se encaminaba hacia el conocimiento y elaboración de los mecanismos lógicos y adecuados que dieran como resultado la verdad demostrada, la verdad común y universal.

La elaboración de los métodos matemáticos o filosóficos necesita de un lenguaje y unas herramientas que construidas por los mismos seres humanos, aseguren el funcionamiento común de los sistemas de conocimiento universales, y por tanto su demostración es una forma de consenso.

Son los seres humanos que quieren hablar unos con otros bajo los mismos términos y bajo la seguridad de un acuerdo en conformidad.

⁵³ *Ibid.*, 6. *Mathesis y taxinomia*, p. 81

Para ello el mecanismo de la interpretación propio del cristianismo no sirve, hace falta un lenguaje unívoco y transparente que nombre y diferencie, aísle y diseccione cada cosa y fenómeno de una manera neutral, con el fin de identificar y ordenar.

Foucault al señalar la *gramática general* como el lugar primero del lenguaje en la episteme clásica, señala la situación de un lugar histórico en el que debían empezar desde los mismos orígenes del lenguaje y que bajo las prescripciones de su tiempo, debían elaborar un sistema de signos organizador y universal; para ello, los signos se constituyeron *desde* un acto de conocimiento y *para* los actos de conocimiento.

Al igual que la *marca* era el lugar en que el mensaje oculto por Dios estaba dispuesto para ser descifrado e interpretado, la *gramática general*, salta del signo natural al signo de institución en la búsqueda de la medida humana, para representar y ser representado.

el signo de institución es el signo en la plenitud de su funcionamiento. Es el signo el que traza la partición entre el hombre y el animal; el que transforma la imaginación en memoria voluntaria, la atención espontánea en reflexión, el instinto en conocimiento racional⁵⁴

Recordando una vez más la importancia que había adquirido con la teología cristiana el lenguaje, el texto o la marca como soporte de la especulación, el signo de la episteme clásica, contraria al *comentario perpetuo*, busca nombrar para ordenar y posteriormente, para crear sistema de pensamiento objetivo.

El signo de institución es el signo que permite actuar e intervenir sobre el mundo natural y sobre nosotros mismos desde un sistema artificial elaborado por la razón y que opera como vehículo que conduce la certidumbre a la verdad universal; en su encadenamiento construye los sistemas y los cálculos, y permite que el conocimiento se convierta en un *desarrollo paso a paso*, elemento a elemento, lineal y objetivo que en sus metodologías conforman un sistema de verdad. Foucault⁵⁵:

la constitución del signo es inseparable del análisis. Es su resultado, ya que, sin él, no aparecerá. Es también su instrumento, ya que, una vez definido y aislado, puede ser remitido a nuevas impresiones; y allí, desempeña con relación a ellas el papel de una reja. El signo aparece porque el espíritu analiza. El análisis prosigue porque el espíritu dispone de signos

El signo de institución es el signo creado por el ser humano para el ser humano, es herramienta, es el vehículo del discernimiento que discurre desde lo elemental a lo complejo atravesando todas las fases para volver a empezar con una nueva forma combinatoria.

Pero para la institución de un signo en el siglo XVII, es necesario conocer el enlace que lo une a su significado, es decir, es necesario conocer con anterioridad el vínculo que une al signo con su representación y así poder elaborar articulaciones, cálculos y organizaciones más complejas, por eso Foucault lo define como instrumento del análisis, y por tanto, factor de la producción de conocimiento.

La *representación* es el espacio de ese signo que *nombra* de forma neutra, de la relación lógica y sin intermediaciones del *vínculo unívoco entre el significante y el significado*, que sin más añadiduras *‘señala con exactitud’*.

⁵⁴ *Ibid.*, 3. *La representación del signo*, p. 68

⁵⁵ *Ibid.*, p. 66

La representación, el cuadro, la imagen es una configuración del pensamiento metodológico de la época moderna y Heidegger⁵⁶ lo define así:

Pensar es representar (...) Representar significa aquí situar ante sí a partir de sí mismo y asegurar como tal el elemento situado de este modo. Este asegurar tiene que ser una forma de cálculo, porque sólo la calculabilidad es capaz de garantizarle por adelantado y constantemente su certeza al elemento representador (...) El representar ya no es el desencubrirse para..., sino la aprehensión y comprensión de... Ya no reina el elemento presente, sino que domina la aprehensión. El representar es ahora, en virtud de la nueva libertad, un proceder anticipador que parte de sí mismo dentro del ámbito de lo asegurado que previamente hay que asegurar. Lo ente ya no es lo presente, sino aquello situado en el frente opuesto en el representar, esto es, lo que está enfrente. El re-presentar es una objetivación dominadora que rige por adelantado. El representar empuja todo dentro de la unidad de aquello objetivado. El representar es un coagitatio

La *representación* depende del signo indudablemente y como éste, necesita conocer a priori, comprender para poder representar a posteriori la relación certera, el sentido lógico que se corresponde consigo mismo tanto como con su imagen.

La *representación* es más compleja que el desvelar griego o la interpretación antigua ya que sus objetivos tienen más exigencias estructurales y operativas; la representación exige conocer y comprender antes de su construcción, exige un orden interno que proceda hacia el sentido lógico, estructurando de esta manera la imagen como un sistema riguroso y articulado de signos que en su interrelación producen *significados unívocos*.

La *representación* es el espacio de intermediación moderna al constituirse como presencia y *visibilidad del orden del pensamiento* en inequívoca correspondencia con el orden externo a él mismo; permite volver una y otra vez al análisis y a la comparación, uniéndose al devenir circular propio del pensamiento, lo delimita, lo mide, lo organiza y garantiza sus correspondencias universales y sus verdades comunes.

la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez *indicación* y *aparecer*; relación con un objeto y manifestación de sí. A partir de la época clásica, el signo es la *representatividad* de la representación en la medida en que ésta es *representable* (...) El límite del saber será la transparencia perfecta de las representaciones a los signos que las ordenan ⁵⁷

⁵⁶ Heidegger, Martin, *op. cit.*, cap. *El concepto de experiencia de Hegel* (1942/43), p. 100

⁵⁷ Foucault, *ibid.*, 4. *La representación duplicada*, p. 71 y 6. *Mathesis y taxinomia*, p. 82

INTRO* a) Categorías de la casualidad y la posibilidad b) Dialéctica de la creación y la producción: el proceso c) La evolución y la transformación: la perspectiva biológica d) La producción moderna e) La producción, el consumo y el trabajo f) Producción: pragmatismo e identidad g) La revolución h) La producción industrial: 1. cooperación y división 2. mecanización y automatización 3. cadenas y series i) La re-productibilidad técnica j) Los productos de la reproductibilidad: cuestiones de potencia

Los siglos XIX y primera mitad del XX señalan otro de los espacios cronológicos en los que se circunscriben perspectivas que viran hacia otros lugares, que distinguen y añaden sentidos a los términos *creación* y *producción*.

La *modernidad* o *episteme moderna* es un espacio histórico que presenta particularidades en sus planteamientos y condiciones materiales de existencia que posibilitan un lugar diferente desde el que interpretar el mundo.

Socialmente productiva, la modernidad es per se, el espacio de una sociedad organizada, que sabe y hace, pero que, inevitablemente, debe replantearse las categorías que le preceden.

El término modernidad puede ser utilizado para referirse a la sociedad industrial y capitalista en general, cuyo origen se sitúa ya en el siglo XVII —a lo que hemos denominado en este texto episteme clásica o época moderna—.

Desde aquí, indicamos la distinción que hace Foucault dentro de este período, de episteme clásica a episteme moderna, o de Severino, de filosofía moderna a filosofía contemporánea para distinguir las transformaciones que se producen en el siglo XIX y XX en relación a las concepciones iniciales —Hannah Arendt utiliza la nomenclatura «época moderna» para referirse al período de forma global—.

Habiendo alcanzado cotas ya elevadas en el dominio técnico y científico, la sociedad industrializada del XIX, se enfrenta a problemáticas diferentes a las de sus antecesores, y en consecuencia, todo ámbito del saber. El perfil de la episteme moderna se dibuja en relación a un factor que fundamenta todo su desarrollo: la destrucción de los inmutables — tradición, ideología o doctrina — en favor de la «innovación y el progreso», reflejo directo de la estructura económica y técnica de este tiempo.

Recordando el ideal preliminar clásico que consiste en la supremacía de la razón, en la superación de la duda y en la verdad como finalidad, en la medida y el orden, en la deducción como método, es decir, en la constitución de un sistema del saber incontrovertible y universal, a partir del XIX comienza a replantearse la validez, los errores y las verdaderas posibilidades de estos objetivos.

La filosofía de Hegel es considerada la cima de la episteme clásica a partir de la cual se produce el giro hacia nuevas interpretaciones que se constituyen como la base que caracterizará al pensamiento de toda la episteme moderna.

La filosofía hegeliana concluía el período precedente indicando la «superación de toda contradicción» en el conocimiento mediante un *proceso dialéctico* entre elementos aparentemente confrontados — pensamiento/realidad, certidumbre/verdad, etc. — y a través del cual se generaba la «síntesis definitiva» e insuperable de ambos que, conservando su propia identidad, concluía en un conjunto lógico, en el pensamiento *claro y distinto*, universal y verdadero.

Este tipo de planteamientos suponen para la episteme moderna el lugar a superar.

Dispuestos a *destruir toda categoría de totalidad*, los ámbitos de conocimiento — hasta ese momento, la filosofía y la ciencia — se replantean sus principios fundamentales en la búsqueda de un saber, tal vez menos *efectivo*, pero coherente con las posibilidades, la conciencia y naturaleza de la realidad moderna, que en detrimento de las verdades absolutas, transita hacia la fragmentación y los relativismos.

Si el concepto de *totalidad* entra en una crisis final, es lógico pensar que ese todo, *esa síntesis final, esa esencia inmutable* del ser y del saber — tratado por la metafísica fundamentalmente —, se fragmente formando un sinfín de heterogeneidades diferenciadas.

El territorio del conocimiento por tanto ya no se reparte entre la filosofía y la ciencia, entre el ser humano cognitivo y la naturaleza, sino que se diversifica “*en una pluralidad de teorías particulares: psicología, lógica, sociología, reflexión crítica sobre las diferentes formas de la ciencia moderna, historiografía*”⁵⁸.

El saber del XIX y XX buscando soluciones a las adherencias dogmáticas todavía visibles en los planteamientos de sus antecesores, y al ritmo de la nueva sociedad, interpretan toda *categoría inmutable* como un obstáculo para el progreso del conocimiento y de la sociedad; los *sistemas* que demuestran las verdades incontrovertibles producto de la razón y las metodologías de la *causalidad* que parecían capaces de remediar toda falla, empiezan a ser cuestionados de forma irreversible.

Lo inmutable será para la episteme moderna lo que se debe sobrepasar: todo centro, categoría, fundamento, principio o sentido, todos los *a priori*, todo lo mensurable y toda ley última dejan de ser la base para mostrar la imposibilidad de estos presupuestos. Dentro de este «fracaso» también está la propia definición de *episteme*, que en analogía etimológica se vincula al concepto de *sistema*: epi-steme / si-stema que designa “*el estar juntos*” de los elementos de la verdad absoluta e incontrovertible.

Diversificar, por tanto será una de las maneras de generar una situación de entropía desde la cual comenzar “de nuevo”.

Podemos recordar la manera en que Foucault interpretaba el término *episteme* como una situación que en el tiempo histórico, remite a “*sus condiciones de posibilidad*”, por las “*configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico*”.

Para Foucault, la *episteme* es la delimitación o estructura profunda que da lugar a las formas específicas en que se conoce y se habita el mundo en un período concreto y que se generan en las discontinuidades y las rupturas y nunca, como voluntad autónoma de los seres humanos particulares ni en colectividad.

Severino sin embargo alude a este término a partir de la interpretación etimológica y filosófica que los «contemporáneos» hacen de la *episteme* como «*conocimiento incontrovertible e inmutable*», como el sistema y que caracteriza el período precedente, relacionando la episteme con la ciencia y los sistemas ‘estables’ de conocimiento:

⁵⁸ Severino, Emanuele, «*La filosofía contemporánea*», Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1987, p. 22.

T.O. *La filosofía contemporánea*, Rizzoli Libri S.p.A., 1986, trad. Juana Bignozzi.

Ciertamente, la ciencia y la técnica saben hoy que no son verdades absolutas e incontrovertibles; o sea, saben que no son episteme (aunque la palabra «epistemología» sirve hoy para designar la reflexión crítica sobre las estructuras y las formas de la ciencia, esto es, acerca de las estructuras y las formas de lo que no es episteme, aunque ciertas formas de filosofía contemporánea hayan aprendido a usar de manera impropia la palabra episteme⁵⁹

De este modo nos encontramos ante dos definiciones del término *episteme* que sin embargo desde este texto utilizaremos fundamentalmente en relación al *conocimiento empírico* desde sus «condiciones de posibilidad» o «estructura subyacente profunda» en el sentido que Foucault propone; por tanto y aún desde la diversificación y de los supuestos relativismos del saber en la modernidad, podremos llamar a este período *episteme moderna* porque como dice el autor

existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser (...) ha manifestado nuestra cultura que hay un orden y que a las modalidades de este orden deben sus leyes los cambios, su regularidad los seres vivos, su encadenamiento y su valor representativo las palabras; qué modalidades del orden han sido reconocidas, puestas, anudadas con el espacio y el tiempo, para formar el pedestal positivo de los conocimientos (...) es más bien un estudio que se esfuerza por reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden se ha constituido el saber⁶⁰

Fuera como fuese, la *filosofía contemporánea* llegará al convencimiento de que toda búsqueda del orden, medida y previsión proceden originariamente del dolor que produce al ser humano lo azaroso y lo incierto de la existencia, y que ni la filosofía ni la ciencia han sido capaces de remediar.

A partir del XIX se traza una línea que será neurálgica en los años que siguen: el interés por lo cambiante, lo contingente, lo precario, por lo limitado del tiempo de la existencia dentro del flujo continuo que *construye y destruye*, es decir, por el *devenir*.

Aunque es evidente que todo el desarrollo del XVII y XVIII ya apuntaban hacia las mecánicas procesuales como sistemas del conocer, seguían manteniendo la construcción del mecanismo de la razón como finalidad última, como abstracción, como resultado estable de todo acto cognoscitivo.

Las premisas son fundamentalmente distintas desde el momento en que desaparece el Centro o Ley que guía el proceso en que consiste la acción, el hacer y el conocer.

El objeto principal se sitúa ahora en los medios y no en los resultados «razonables»; el objeto del conocer es ahora la definición e inserción del concepto de *devenir*, de lo mutable, es decir, de la intervención y acción del tiempo como componente fundamental de la «estructura» del ser humano moderno y su realidad social. La aparición de esta dimensión como forma imprescindible de la observación y la comprensión del mundo, constituye el factor diferencial en relación a la episteme clásica, que procediendo de las formas deductivas o cadenas lógicas, pasa a lo casual, lo accidental, lo errático, lo azaroso, lo contingente y lo posible.

La crisis de todo concepto de “totalidad” supone por tanto un cambio en el rumbo y perspectiva de las nociones estructurales que establecen los parámetros dentro de los cuales los ámbitos de conocimiento, y la sociedad en general, desempeñan sus funciones como partes integrantes de la misma.

⁵⁹ Severino, *ibid.*, cap. «La relación entre terror y remedio en la filosofía contemporánea», p. 15-16

⁶⁰ Foucault, *op.cit.*, Prefacio, p. 6-7

Para la sociedad moderna lo fundamental es el «cambio» y las formas en que esta sociedad tiene la posibilidad de *producirse y producir* «transformaciones» tanto a nivel material, como social, como cognitivo, etc.; el concepto de *innovación* es aplicable a todo contexto moderno e implica necesariamente un entorno terminológico que acompaña y desvela el sentido de estos presupuestos.

a) Categorías de la casualidad y la posibilidad

Recordando cómo la episteme clásica recuperaba el «principio de causalidad» de la antigüedad en contraposición al «principio de contradicción» cristiano, y habiendo observado los cambios estructurales que se producían debido a esta traslación de base, en la episteme moderna se efectúa otro viraje en la estructura que sustenta toda la interpretación de los conceptos de *creación y producción*.

Así como el «principio de causalidad» de la episteme clásica repercute directamente en las formas del conocimiento filosófico y científico convirtiéndolo en un saber esencial con aplicación universal, como instrumento de la cuantificación, organización y previsión del mundo, desde la episteme moderna se marcan lugares distintos desde los que interpretar y generar conocimiento. El «*principio de casualidad*» ya no hace referencia a la dimensión lógica y por tanto, los sistemas o metodologías racionales entran en una crisis fundamental.

Si bien es cierto que esta crisis afecta a determinados espacios del saber en la búsqueda de una adecuación y utilidad intelectual, es evidente que en términos generales los sistemas de análisis lógico y de previsión científica siguen utilizándose y sofisticándose de forma ininterrumpida hasta hoy, pero en su puesta en solfa, surgen nuevas dimensiones por conocer hasta ese momento desprovistas de atención que reelaboran sustancialmente la conciencia de los *límites* del conocer y por tanto, del ser.

La «*casualidad*» como principio rector —si es que se pudiera denominar como «principio»— alude a lo imprevisible, al error, y se conecta a otra categoría, la categoría de la «*posibilidad*». La casualidad y la posibilidad se van configurando a lo largo de este período como formas estructurales vinculadas a la definición de *devenir* como condición «sine qua non» del ser y del hacer en términos generales.

El pensamiento de la episteme moderna manifiesta un interés hacia dimensiones y conceptos que sitúan y describen al ser humano inmerso en una realidad desprovista de uniformidad, regularidad o ley. Lo probable, lo posible y lo casual señalan las deficiencias de la duda cartesiana —*segura de sí misma*— y de las bases de la ciencia clásica, señalando hacia la génesis y la acción del flujo ininterrumpido del tiempo. La causalidad y la lógica construían sistemas y métodos de medida y orden: la gramática, la mathesis, la representación, la lógica, la deducción, la demostración o la disección son sus ejemplos. *Lo casual y lo posible definen una «apertura»* a un terreno de incertidumbre y duda que únicamente podrá resolverse de forma parcial. La casualidad irrumpe en la cadena deductiva provocando el error; la posibilidad sitúa al ser humano ante la infinitud de opciones; la presencia de lo contingente señala el accidente imprevisto e inevitable. La razón por tanto, ha fracasado como medio independiente y proyecto universal.

La ciencia de la episteme clásica caracterizada por la observación del «hecho» aislado —inmutable—, reencarna el lugar del principio de causalidad, pero si no hay causa objetiva a la que le siga el efecto previsible, la validez del «hecho» y el concepto de función se verán trastornados conforme a una nueva valoración estructural. Así nos adelanta Hannah Arendt las repercusiones de dicha situación:

Si esta relación entre hombre y mundo ya no es segura, si las cosas mundanas ya no se consideran primordialmente por su utilidad sino más o menos como resultados incidentales del proceso de producción que les dio realidad, de manera que el proceso de producción deja de ser un fin verdadero y se valora la cosa producida no por su uso predeterminado sino «por su producción de algo más»⁶¹

El principio productor ya no es algo estable sino casual y accidental. La conciencia de esta realidad lleva implícita la determinación de encontrar en los «fenómenos» el lugar que antes ocupó el «hecho objetivo» como punto de partida de todo conocimiento, y que ahora dispone al propio devenir reflejado en la experiencia y en el conocimiento empírico.

Al pensamiento objetivo-reflexivo y de estructura lineal se oponen de forma complementaria las nuevas formulaciones que ponen de manifiesto lo singular, lo cualitativo, lo múltiple, lo discontinuo o lo inconsciente —lo «impensado» o «no pensado» como lo denomina Foucault—.

La casualidad es una forma de valorar y medir que varía sustancialmente de la causalidad; su objeto es la ruptura, el riesgo, la experiencia de lo indeterminado y de sus progresiones hacia lugares desconocidos, pero la episteme moderna presenta una complejidad aún mayor:

El hombre es un modo de ser tal que en él se funda esta dimensión siempre abierta, jamás delimitada de una vez por todas, sino indefinidamente recorrida, que va desde una parte de sí mismo que no reflexiona en un cogito al acto de pensar por medio del cual la recobra; y que, a la inversa, va de esta pura aprehensión a la obstrucción empírica, al amontonamiento desordenado de los contenidos, al desplome de las experiencias que escapan a ellas mismas, a todo el horizonte silencioso de lo que se da en la extensión arenosa de lo no pensado⁶²

Como tan poéticamente describe Foucault, la dimensión de lo humano y las derivaciones de su producción, son un reflejo de su propia condición casual, que, abierta al cambio, superpone al instante del pensamiento reflexivo y consciente de sí mismo la más absoluta desorganización de lo múltiple inconexo. La forma de ser del hombre moderno está inscrita en una dimensión siempre abierta, jamás delimitada de una vez por todas, sino indefinidamente recorrida: el ser humano, se define aquí en los trayectos, los procesos, el tiempo de los cambios y sus derivas.

Por tanto, la episteme moderna no se caracteriza por una estructura u objeto estable del ser, del saber y del hacer, pero tampoco por su opuesto polar, sino que sumando y complementando, la casualidad pone de manifiesto una realidad que acompaña, irrumpe y desestabiliza al principio de causalidad.

Lo contradictorio y la contrariedad reaparecen bajo una luz distinta al «principio de contradicción» propio de la teología cristiana. Ahora la percepción y la experiencia del mundo se complican para el ser humano que al multiplicar e incorporar categorías estructurales basadas en lo contradictorio, lo inmensurable o lo desconocido, que lejos de significar un retorno a la metafísica o la teología, es una propuesta de acción y elección del ser humano consciente, e inconsciente también. La casualidad y la posibilidad por tanto son fundamentos de un nuevo modo de abordar la existencia, la producción o el lenguaje desde una posición más arriesgada y frágil que señala al momento puntual discontinuo como lugar de la decisión o la suspensión del ser, del pensar, del hacer o del hablar.

⁶¹ Arendt, *op.cit.*, cap. *La derrota del homo faber y el principio de felicidad*, p. 333

⁶² Foucault, *op.cit.*, cap. *El hombre y sus dobles. El cogito y lo impensado*, p. 314

La contradicción moderna por tanto, no se resuelve nunca definitivamente y además implica al individuo y su entorno en una nueva construcción cultural. La conciencia o realidad de esta condición o categoría fenoménica influye de manera directa en las interpretaciones de los términos creación y producción, además de la multiplicidad de aplicaciones que en este tiempo adquieren estos términos.

b) Dialéctica de la creación y la producción: el proceso

La modernidad se presenta como el espacio de la «producción» por excelencia. Como lugar originario de nuestro actual sistema económico y social capitalista, el siglo XIX representa el umbral a partir del cual la designación «hombre» toma el calificativo de «productor» a partir de tres ámbitos esenciales: la vida configurada en la biología, el trabajo en la economía política y el lenguaje en la filología.

Otro factor de suma importancia viene determinado por el lugar que ocupa la dimensión temporal dentro de cualquier campo de reflexión moderna. El devenir, el flujo ininterrumpido de acontecimientos y dislocaciones será esencial en la interpretación de todo ámbito, desde la interpretación de la producción, la vida o la historia. El tiempo para la episteme moderna es un fenómeno implícito e inevitable que representa la posibilidad pero también la conciencia de la finitud.

La modernidad es por tanto el lugar en el que, y ahora sí, el centro de todo conocer se encuentra en el «ser humano» y sus condiciones de existencia.

La biología como ciencia que estudia al “hombre” en su condición de ser vivo y *productor de vida*, la economía política que lo estudia en su condición de *productor social de su existencia* y la filología que lo estudia en su condición de *productor cultural*; ser vivo, social y cultural, ésta es la compleja descripción moderna del ser humano que interroga en su propia diversidad las cuestiones y formas de todo saber empírico.

Así describe Foucault el umbral entre la episteme clásica y la moderna:

La fenomenología es, pues, mucho menos la retoma de un viejo destino racional del Occidente, cuanto la verificación, muy sensible y ajustada, de la gran ruptura que se produjo en la episteme moderna a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Si tiene alguna liga es con el descubrimiento de la vida, del trabajo y del lenguaje; es también con esta figura nueva que, bajo el viejo nombre del hombre, surgió hace menos aún de dos siglos; es con la interrogación sobre el modo de ser del hombre y sobre su relación con lo impensado⁶³

Para la modernidad «el modo de ser del hombre» está determinado por su modo de ser empírico: sus acciones, sus relaciones, en suma, su capacidad productiva generadora de sociedad, vida y cultura, pero como indica el autor, es fundamental una relación con *lo impensado* que se conecta con el concepto de lo indeterminado, de lo imprevisible o lo irracional como parte integrante de ese «modo de ser del hombre» de manera unívoca dentro de todas las categorías de la producción.

El perfil que se dibuja viene dado por otra lectura más que se relaciona con el objeto de la episteme moderna: así como toda la producción clásica consistía en una producción basada en la «conservación», la producción moderna consiste en una producción basada en la *innovación, el progreso y la evolución*.

⁶³ Foucault, *ibid.*, p. 316

Esta afirmación se comprueba cuando ponemos en relación el objeto de la producción del período clásico y recordamos el reflejo que trataba de reproducir el conocimiento en respuesta a la imagen a priori del mundo, ahora organizado, medido y clasificado, en donde la producción no intervenía más que como generador de orden, cuantificación, verificación e identificación, y su función era la representación objetiva del mundo.

La episteme moderna sin embargo no tiene a prioris más que de forma parcial y con la conciencia de la fragilidad de todo determinismo, entiende la «evolución» y la «transformación» como la mecánica más genuina de todo acontecer: la «creación continua» ya no designa el modo en que los seres existen, perseveran y continúan existiendo de forma causal, sino que ahora la creación continua se refiere *«al continuo realizarse y mostrarse de aquello que no existía y que justamente por esto es nuevo e imprevisible. Existir significa devenir, o sea duración y autocreación»*⁶⁴, su papel ahora es la continua transformación.

c) La evolución y la transformación: la perspectiva biológica

El trabajo que desarrolló en el XVII y XVIII el campo de «la historia natural», favoreció con su «clasificación de las especies» a que las «teorías de la evolución» a partir del XIX pudieran ser el objeto de casi todas las disciplinas científicas.

Sin la perspectiva y método naturalista de agrupar los organismos por semejanzas cada vez mayores, la biología carecería de esa base que deja como legado «la historia natural» a la modernidad.

La identificación y clasificación de las especies, permitió el desarrollo de la noción de «evolución» moderna al ofrecer un mapa completo de la disposición, características y relaciones de similitud o diferencia entre ellas, y este hecho supone una gran ventaja para todas las «teorías de la evolución» al presentar una situación relacional que sirve como punto de partida a las siguientes interpretaciones.

El concepto de «evolución» muestra los orígenes de una de las premisas fundamentales sobre la cual se disponen los ámbitos de conocimiento y se configura una de las formas cardinales de interpretar y actuar en el mundo de la episteme moderna.

Darwin, Spencer, Lamarck o Marx son algunos de los precursores de la estructura conceptual que pone de manifiesto la destrucción de todo «fijismo» en favor del análisis de las formas en que «la evolución» se comporta.

La teoría de la evolución destruye este aspecto inmutable de la realidad deveniente, sobre la base de una forma más refinada de observación, que se remite a esas variaciones mínimas y progresivas de la especie, a las que Darwin fue el primero en prestarle atención de manera sistemática⁶⁵

Etimológicamente el término «evolución» procede del latín *evolūtio*, -ōnis, del verbo *evolvere*, derivada del sufijo *ex-* (echar afuera) y el verbo *volvere* (dar vueltas), y significa literalmente "dar vueltas afuera", por tanto, el vocablo «evolución» designa la acción y el efecto de desenvolverse, desplegarse, desarrollarse algo que anteriormente estaba plegado, enrollado o envuelto de tal modo que el término se conecta directamente a la imagen de movimiento que proyecta y con su «acción contraria», involución o devolución.

⁶⁴ Bergson en Severino, *op. cit.*, FC, cap. «El contraste entre devenir y exigencia práctica», p. 123

⁶⁵ Severino, *op.cit.*,cap. «El evolucionismo y Spencer», p. 99

Anterior a Darwin, Herbert Spencer, uno de los mayores representantes de las «teorías de la evolución», concibió la idea de una interpretación general de la realidad —biología, psicología, ética, sociología, física, política, cultura— en base a este principio.

Así define Spencer los principios generales de la «evolución» sobre los cuales elabora un esquema de aplicación general:

«La evolución, va de lo simple a lo complejo a través de diferenciaciones sucesivas». Es «el fondo de todo progreso»: no sólo en el campo biológico y geológico, sino también en el desarrollo de la sociedad, el lenguaje, la cultura y el mismo aparato cognoscitivo del hombre. «Desde las más antiguas mutaciones cósmicas de las que hay huella, hasta los últimos resultados de la civilización, la transformación de lo homogéneo en heterogéneo es la esencia misma del progreso»

«La integración de la materia y la disipación concomitante del movimiento por la cual la materia pasa de un estado de homogeneidad indeterminada e incoherente a un estado de heterogeneidad determinada y coherente»⁶⁶

De lo simple a lo complejo, de lo indeterminado a lo determinado, de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo incoherente a lo coherente, este es el principio motor que describe Spencer como «evolución» que infiere un proceso transformativo sucesivo aplicable a cualquier ámbito de la vida.

Es fundamental indicar que las teorías de la evolución, acordes a su episteme, no deducen “finalismos” o “fijismos”, sino que aluden a un proceso continuo que sustituye todo proceso lineal por estados de equilibrio alcanzado, por procesos circulares o polimórficos y que se reflejan también en conceptos filosóficos como el «eterno retorno» de Nietzsche, «infinitamente abierto» de Peirce o «indefinidamente cerrado y abierto» de Dewey.

La «evolución» se configura así como una progresión sucesiva de transformaciones que generan, cada vez y en toda realidad, más complejos, coherentes, equilibrados y adaptados organismos, pero a la definición de este «movimiento» le falta el motivo que promueve que esto se dé.

Darwin responde a esta cuestión al señalar, no sólo el funcionamiento mismo del movimiento evolutivo, sino a la «fuerza» o «presión» que hace que un proceso evolutivo tenga lugar: un entorno hostil, la lucha por la supervivencia y en consecuencia, la adaptación al medio.

La incertidumbre, lo inestable, lo peligroso, el riesgo y la precariedad del ambiente —natural, social o cultural— aparecen de nuevo como la interpretación de las cualidades del devenir, pero también como las condiciones desencadenantes de toda transformación; si el entorno es permanentemente inestable, el organismo responde ante la manifestación de lo inesperado, *reaccionando*.

Como el ambiente es variable, cuando aparece «lo impensado», cuando algo cambia súbitamente, se rompe un equilibrio alcanzado, de tal manera que el organismo debe restablecerlo.

Ésta es una de las descripciones de las dinámicas en que se comprende el mundo en la episteme moderna, que al focalizar los lugares en los que se produce el cambio, señalan el punto en el que se produce la *interrelación entre organismo y entorno*.

⁶⁶ Spencer, Herbert, «*Los primeros principios*» (1862), Editorial Comares, S.L., Granada, 2009. Trad. Eugenio López, revisión de José Luis Monereo Pérez, estudio preliminar de José Luis Monereo Pérez, «*La ideología del darwinismo social y la filosofía de Spencer*»

Que las condiciones ambientales influyan y generen respuestas acomodaticias y performativas concretas, pero también comprobar que de los límites de la previsión surge la posibilidad de acción del ser humano sobre su entorno, supone una nueva conciencia en la importancia de la «interacción» como instrumento de la transformación.

La *adaptación* es la respuesta que todo organismo efectúa como contrapunto a las presiones externas que ejercen como fuerza promotora del cambio. Al evidenciar que este cambio influye en el restablecimiento del equilibrio perdido, la adaptación de este organismo conlleva también un poder *estabilizador o performativo* del entorno, previamente y puntualmente inestable, ahora nuevamente *regulado*.

Dentro de este marco conceptual la noción de «organismo» es relevante como elemento de las interpretaciones evolucionistas, pero todavía es más amplio su alcance.

El término «organismo» u «orgánico» es referente de un contexto histórico que subraya un aumento en la complejidad de los principios productivos y una orientación hacia las dimensiones y comportamientos de lo *biológico*, de la «vida», que escapa a todo planteamiento a priori.

Teniendo en cuenta que el nacimiento de la biología como ciencia específica separada de la filosofía data del siglo XIX, la biología se identifica como una ciencia empírica que trata de los seres vivos en respuesta a los métodos de clasificación y orden de la «historia natural».

A mediados del XVIII se empieza a utilizar el término «organismo» u «orgánico» —*un «órgano» (o instrumento) se compone de partes desiguales que combinadas puede ejecutar la función o funciones para las cuales ha sido designado*— en relación a lo biológico, es decir, a lo vivo desde una ligera contraposición a lo mecánico, aunque en realidad las características diferenciales con las que se describe a un «organismo» y a un «mecanismo» no son tan diáfanas, vamos a tratar de sintetizar las aportaciones que el ámbito de la biología en concreto ofrece a la estructura general del contexto moderno.

Tratando de establecer los parámetros que circunscriben las significaciones del término «orgánico» u «organismo», la biología se refiere desde esta noción a todo conjunto heterogéneo que se comporta de tal manera que pueda englobarse dentro de la calificación de «vivo» en contraposición a lo «no vivo».

El aspecto funcional originariamente inherente a lo designado como «orgánico», complementa pero no delimita con exactitud las particularidades de los seres vivos, de tal modo que entre otros Max Scheler propone además de otras adjetivaciones tales como «totalidad», «espontaneidad» o «adaptabilidad», todos los «auto»: «automovimiento, autoformación, autodiferenciación, autolimitación».

Las indicaciones de Edgar Morin señalan que en el progreso conceptual del prefijo —ahora sustantivo—, «auto», no desde la biología, sino desde la cibernética, la teoría de sistemas y de los autómatas, se matiza y profundiza sobre cuestiones que en los orígenes de las teorías de la evolución eran impensables.

En el lugar histórico, umbral todavía, del que estamos tratando ahora, la perspectiva no es tan compleja aún, sino más bien genérica:

«Auto» (...) designa a la vez la vuelta de lo mismo a través de los ciclos de reproducción (ídem) y la emergencia de los seres individuales (ipse), lo idéntico (ídem) que define una especie, y la identidad (ipse) que define a un individuo. Da un sentido viviente a los términos organización, producción, reproducción: auto-organización, auto-producción, auto-reproducción⁶⁷

Como indica Morin, el sentido de «viviente» por tanto alude a una capacidad autónoma de regulación tanto de la vida individual como colectiva.

El «organismo» es por tanto una disposición que da lugar a «la vida» desde sí misma, adaptándose, reaccionando y por tanto, sobreviviendo, y la procreación o capacidad reproductiva —y subrayo así: «pro-creación» o «re-producción»— es otra de las formas en que las especies consiguen supervivir, siendo la fertilidad su cualidad.

La vida se *autorregula* pero sólo la *interrelación* hará posible la producción de «más vida» como proceso ininterrumpido de *superávit* y de *conservación de la vida* como tal.

La «fertilidad», como condición o imagen, es realmente poderosa y representativa de la conformación estructural de la episteme moderna; atraviesa todos los lugares en los que tiene lugar el acontecer del ser humano instalándose como perspectiva matricial:

La más tosca superstición de la Edad Moderna —la de que «el dinero engendra dinero»—, así como su más aguda percepción política —que el poder engendra poder—, debe su credibilidad a la subyacente metáfora de la natural fertilidad de la vida. De todas las actividades humanas, sólo la labor, no la acción ni el trabajo, es interminable, y progresa de manera automática en consonancia con la propia vida y al margen de las decisiones o propósitos humanamente intencionados. Quizá nada indica con más claridad el nivel del pensamiento de Marx y la fidelidad de sus descripciones al fenómeno de la realidad, que el hecho de laborar y procrear como dos modos del mismo fértil proceso de la vida⁶⁸

Como base conceptual, como imagen metafórica y como instrumento de aplicación, la biología desvela por tanto el sentido de los «procesos» de la vida: lo viviente, como resultado de los procesos de fertilidad señala hacia la imagen de la producción ininterrumpida, pero también a la forma automática, «instintiva» o «impensada» en que ésta se genera.

El objeto de la biología permanece al margen de los procesos de la voluntad o la intención e ilumina el lugar de la «evolución» como signo o representación del devenir y lo «no pensado», de lo casual y lo posible.

Todo lo dicho se agrupa en torno a un lugar: el «cuerpo» aparece como el espacio del «*estricto e incluso cruel carácter privado de la experiencia de los procesos corporales en los que la vida se manifiesta*»⁶⁹.

El cuerpo pasa a ocupar un rango desconocido hasta este momento al ocupar la esfera en que en primera instancia se «procesa» la vida pero también como el lugar de la experiencia inmediata, de la acción, de la conciencia de los fenómenos, del conocimiento, de la afección y así encontramos en Schopenhauer esta descripción:

⁶⁷ Morin, Edgar, *op. cit.*, en «*El Método. La vida de la vida*», cap. *El surgimiento del autos*, p. 133

⁶⁸ Arendt, *op. cit.*, cap. *Labor y fertilidad*, p. 117

⁶⁹ Arendt, *op. cit.*, cap. *Lo privado de la propiedad y riqueza*, p. 126

La acción del cuerpo no es más que el acto de voluntad objetivado, es decir, introducido en la intuición. De aquí en adelante se nos mostrará que lo mismo vale de todo movimiento del cuerpo, no solo del que se efectúa por motivos sino también del movimiento involuntario que se produce por meros estímulos; e incluso que todo el cuerpo no es sino la voluntad objetivada, es decir, convertida en representación.

La identidad del cuerpo y la voluntad se muestra también, entre otras cosas, en que todo movimiento violento y desmesurado de la voluntad, es decir, todo afecto, sacude inmediatamente el cuerpo y su mecanismo interno, y perturba el curso de sus funciones vitales. «La acción del cuerpo es la “objetivación” del acto de querer. La afirmación de esta identidad entre voluntad y cuerpo es “conocimiento más inmediato”, es la misma “verdad filosófica por excelencia»⁷⁰.

Este «cuerpo» está cargado de lecturas subyacentes de todo corte: fenoménicas, empíricas, metafóricas o representativas; el cuerpo es ahora el lugar de la experiencia, de la identidad, de la voluntad, de la producción y la procreación, de tal modo que desaparece el individuo de la episteme clásica que eludía del conocimiento objetivo todo carácter cualitativo o particular, desechando todo lo «existencial» en pos de lo esencial.

Ahora aparece el «sub-jectum» que se empieza a fragmentar, desmembrar extensivamente al evadir los constructos abstractos y al poner de relieve toda la gama que compone la experiencia del ser, hacer y conocer.

La capacidad re-productiva o pro-creadora, es decir, la fertilidad, también es el origen de la producción de «lo otro»: la vida que se puede producir por la interrelación de los miembros de la especie, se constituye finalmente como *otra y más vida*, y la evolución depende enteramente de que esto se produzca.

Implícito a esta situación no debemos olvidar el reconocimiento que aquella imagen originaria que la biología nos brinda de *lo vivo*, construye el marco para todo el desarrollo de la vida individual inmersa en la vida de la especie, en la vida de los individuos *necesariamente* ligada a la interrelación con los demás miembros. El ámbito de lo social, de la interacción, de la intersubjetividad y de la integración o adaptación son formas de la necesidad, pero también el motor de toda progresión, multiplicación, conservación, desarrollo, cambio y transformación en general.

Volviendo sobre otro concepto vinculado a estas descripciones, el término «transformación», análogo a la «evolución», podría sugerir lecturas matizadas de las mecánicas y funciones que se operan desde estas perspectivas.

Etimológicamente el término «transformación» proviene del latín, *transformatio*, -ōnis, e indica la acción y el efecto de la transformación. El prefijo *trans-*, significa «a través», «al otro lado» y *-formar*, define una composición determinada alcanzada «a través» de un proceso que concluye —parcialmente— en el cambio, orden o nueva mutación. Es decir, la forma inicial concluye en una nueva forma o configuración producida por la acción transformativa.

Como vemos poco distan los significados de los términos «evolución» y «transformación»: ambos se refieren al proceso mediante el cual la situación, condición, forma o estructura A puede mutar en una «nueva» conformación, A¹. Lo que en todo caso define a cada uno de estos términos es su

⁷⁰ Schopenhauer, Arthur. «*El mundo como voluntad y representación*», Editorial Trotta, Madrid, 2003. Introducción, traducción y notas de Pilar López de Santa María, p. 119-121. T.O. «*Die Welt als Wille und Vorstellung*», Editorial Brockhaus, Leipzig, 1819.

aplicación específica: así como la noción de evolución forma parte del corpus teórico de lo biológico fundamentalmente, la noción de transformación se aproxima a los ámbitos de la lingüística, la matemática, la topología y lo social —desde el estructuralismo—, es decir, a los análisis de las construcciones y modificaciones de lo humano.

Abolidos los «fijismos» y los «inmutables», estas nociones constituyen el enfoque decisivo mediante el cual la episteme moderna se orienta hacia el discernimiento de las condiciones, los elementos, los mecanismos y las tensiones capaces de originar «cambio»: biología, sociología, geología, cultura y el mismo aparato cognoscitivo del ser humano son ámbitos apropiados para tal objeto.

Cabe resaltar un factor implícito a estas consideraciones: toda «evolución» es un proceso abierto, que condicionado por lo imprevisible, produce mutaciones —mínimas, imperceptibles, sucesivas o abruptas—, que tienen una característica común: *las condiciones específicas*.

Dependientes de los fenómenos imprevistos, impensados o azarosos, toda evolución presenta particularidades específicas tanto por las cualidades del fenómeno ambiental como del organismo afectado que reacciona de una determinada manera y no de otra.

Las síntesis clásicas, la calificación de «universal» en la episteme moderna pasa a la consideración de lo «particular» y «cualitativo». Como sugiere Kierkegaard⁷¹, la filosofía o la ciencia clásica trabajan desde la dialéctica del «et-et», es decir, «y-y» —ser religioso y ser estético y ser ético—, con la que organiza sumando las categorías y finalmente las sintetiza. La dialéctica moderna es la del «aut-aut», o-o; el «aut-aut» es la dialéctica de la posibilidad que marca cada punto de indeterminación como la situación de la emergencia, la casualidad y la elección o decisión que determina el cambio en un sentido específico en detrimento de las posibilidades que rechaza.

Cada proceso, cada evolución, cada transformación es particular. Las condiciones, los elementos y las dinámicas son concretos y específicos en su interrelación. La nueva configuración por tanto es una posibilidad entre muchas, que sin leyes estables en su dirección, determinan una estructura cualitativamente distinta a cada instante.

Ubicados en los trayectos, el conocimiento moderno se estructura en torno a las cuestiones relativas a los itinerarios que producen formaciones «nuevas», por tanto 'impredecibles', de tal suerte que la producción y la creación se interpretarán dentro este marco conceptual que pone de manifiesto la primacía de los procesos.

d) La producción moderna

Tras el desarrollo de las nuevas estructuras operativas que se vinculan a los términos producción y creación, llegamos al espacio desde el que se originan las descripciones más significativas del primero de ellos, producción.

Habida cuenta de que hasta ahora hemos explicado los principios que dan lugar al concepto de «evolución» o «transformación» bajo los parámetros de la biología, hemos visto que su concepción general inscribe el terreno de lo humano dentro del resto de las especies «vivientes» que habitan y

⁷¹ Kierkegaard, Sören «Aut-Aut» [*Enten-Eller*] [*O lo uno o lo otro*] (1843), escrita bajo el seudónimo de Víctor Eremita. En español en Editorial Trotta, D.L., Madrid, 2006. Ed. y trad. de Begonya Saez Tajafuerce y Darío González,

se adaptan al mundo bajo formas de flexibilidad y supervivencia, pero también como la cruda forma de la fertilidad de la vida.

Dentro de estas consideraciones se encuentran las teorías de la economía-política o de la sociología: son las ciencias y técnicas de lo social para las que el ser humano es el agente de la producción —*animal laborans*, como lo denomina Marx— por tanto es el agente de lo que se ha denominado «sociedad».

El término producción circunscrito dentro del contexto moderno aparece como una noción referida en primera instancia a las teorías procedentes de la economía y la política. En paralelo a su contexto histórico, Ricardo, Smith o Marx desarrollan las nuevas definiciones acorde a las situaciones que caracterizan la existencia del ser humano dentro de una organización social, nunca tan claramente concentrada e identificada con las formas y condiciones de la productividad.

Bajo estos parámetros y vinculándose a la imagen de la evolución biológica, enlazan las formas de la producción de los seres humanos bajo la luz de un progreso fundado en la necesidad, pero también en la duración y los deseos de su propia vida.

El agente y el paciente de la producción moderna no deja lugar a dudas: el ser humano es ahora un individuo que produce para sobrevivir desde una lucha contra la hostilidad de las condiciones ambientales, desde su finitud y fragilidad como individuo, pero también desde una *autonomía y proyección* sin precedentes.

La lectura que hace la economía política al interpretar las condiciones del individuo como parte integrante de un conjunto mayor, la especie humana, y al interrelacionar ambas perspectivas —biología y economía—, describen globalmente la producción moderna.

El individuo y la especie, el trabajo y el «artificio humano», es la dialéctica de la productividad dentro de este marco cronológico y conceptual.

Si como hemos apuntado, las teorías económicas y políticas sienten la repercusión de las teorías procedentes de la biología, las llamadas «filosofías de la vida» de Marx, Bergson o Nietzsche, interpretan al «hombre» desde este punto de vista que no obvia la configuración estructural biológica del ser humano: como un cuerpo que debe su propia existencia al cumplimiento de sus necesidades, toda actividad, tanto orgánica como instrumental, redundará inicialmente en torno a una cuestión principal: el ser humano es un animal laborans y por lo tanto activo.

Al hablar de la perspectiva evolucionista habíamos hecho mención a los conceptos de fertilidad o vida como nociones referidas a los procesos en que lo viviente se auto-reproduce y manifiesta. La actividad implícita a estas consideraciones se traslada al ámbito de la producción social al no diferenciar claramente —e incluso al identificar— las formas en que se produce tanto la vida orgánica como material diluyendo categorías tradicionales y clásicas de la producción de tal forma que la vida o la fabricación, llegan a ser interpretadas como lugares comunes en sus formas de proceder.

El *carácter fértil y multiplicador de la vida*, presenta también el envés de su moneda, la finitud y la precariedad de la existencia, motor del tiempo y del devenir. Ambas condiciones son inherentes al desarrollo de la noción de producción y reseñan concomitancias como la *actividad productiva o improductiva*, de tal modo que volvemos sobre el tratamiento de la producción ahora en relación a su fundamental forma de continuidad y mantenimiento, el consumo.

e) La producción, el consumo y el trabajo

Lo que hay de general en el concepto de producción, según Marx, es que el consumo forma parte de la producción; las facultades desarrolladas en la producción son consumidas en el acto de producción. Pero, además, la producción es consumo de medios de producción. Así, «el acto de producción es en todos los aspectos también un acto de consumo». Aunque los «economistas» reconocen esto bajo el nombre de «producción consumidora», dan al consumo un aspecto «destrutivo» cuando en rigor, «el consumo es asimismo directamente producción». Esto no quiere decir, sin embargo, que haya equivalencia o identidad entre producción y consumo, hay entre ellos una relación que contribuye a formar parte de la estructura social-económica⁷²

La estrecha relación entre producción y consumo en la modernidad implica una reciprocidad necesaria que señala de nuevo al ciclo de la auto-producción y re-producción como condición *sine qua non* las posibilidades de generar un mundo para los seres humanos sería inviable.

Deleuze referencia el consumo del siguiente modo, «comer, ser comido, es el modelo de la operación de los cuerpos, el tipo de su mezcla en profundidad, su acción y pasión, su modo de coexistencia del uno con el otro»⁷³.

La etimología de la palabra «consumo»⁷⁴ explicita la pertenencia a este terreno de lo orgánico desde su raíz: del latín *consumere*, se conforma por el prefijo *con-* (que significa «con» o «unión») y el verbo *sumere* (que significa «tomar»). Sumir, «hundir», «sumergir» proviene del latín *sumere* «tomar», que se aplicaba a los alimentos, significado que se conserva en consumir; se dice que, probablemente, el sentido de tomar un alimento, «tragar», evolucionó a «hundir bajo tierra o bajo el agua», sin embargo, dicen que también es posible que provenga del latín *absumere*, derivado de *sumere*, y que significa no sólo tragar, sino también devorar o aniquilar.

El consumo relativo a los cuerpos señala hacia la repetición de los ciclos, a un tiempo deveniente, pero también a un consumirse que señala hacia la finitud de los cuerpos y hacia las profundidades orgánicas en donde tienen lugar estos procesos.

Dstrucción y producción, muerte y vida, nutrición y escasez son imágenes de los procesos básicos en los que lo biológico se manifiesta, y que imperan en la modernidad sin límites categoriales.

Etimológicamente⁷⁵ la construcción y la destrucción aluden a este mismo movimiento integrador y desintegrador que define los términos evolución y producción desde el consumo.

Los términos con-strucción y de-strucción provienen de la palabra estructura, *structura*, (construcción y fábrica) y éste del verbo *struere* (juntar, amontonar) y que derivan en palabras como *constructor*, *destructor* o *instructor*. Son sus prefijos los que establecen sus aplicaciones específicas: con-strucción, del latín *cum*, que significa «reunión», «cooperación» o «agregación» y de-strucción, de *dis-*, *di-* que indica divergencia y separación múltiple. Así tenemos por un lado un movimiento

⁷² Ferrater Mora, *op. cit.*, del artículo «producción»

⁷³ Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2005. T.O. *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969. Traducción de Miguel Morey y Victor Molina. P. 52

⁷⁴ <http://etimologias.dechile.net/?consumir>

⁷⁵ <http://etimologias.dechile.net/?estructura>

que tiende a la reunión y agregación de los elementos en estructura y otro que tiende hacia la separación y la divergencia de ésta misma.

La modernidad en términos generales interpreta estas acciones como interdependientes, formando parte de un mismo movimiento cíclico de fertilidad y productividad, de mantenimiento, transformación y progreso de toda *estructura socio-económica*.

El consumo implica por tanto una acción de apropiación, destrucción y aniquilación, «necesaria» e inmanente al sostenimiento de la vida, y a la par, una acción productiva en sí misma; advertir entonces las correlaciones entre la producción y el consumo, entre la construcción y la destrucción como pares generadores del movimiento del progreso moderno, hacen del carácter «destrutivo y aniquilador» así interpretado, parte indispensable de los ciclos 'naturales', lo que neutraliza su «aparente» negatividad.

Por ahora, la perspectiva moderna no deja de referirse de forma constante al sujeto de los procesos biológicos como núcleo de todo análisis, y el carácter de lo efímero tiene una presencia consecuente.

Estrechamente emparentada a los caracteres de la vida, la producción moderna evidencia al «ser humano» como productor, como presencia inmediata de un organismo que produce y consume. Los procesos de la vida tienden a la subsanación de la necesidad y la insuficiencia, y el «trabajo» aparece ahora, tanto como la actividad de la supervivencia como la base de la economía-política, y por tanto de la organización y construcción de lo social.

Ricardo fue el primero en tener en cuenta este factor en comparación con un análisis de la riqueza que le precedía enfocado hacia las abstracciones de la economía que organizaban la disciplina como otro de los espacios de la representación clásica.

Ricardo trae a primer plano el concepto de «trabajo» como forma originaria, urgentemente biológica que se configura como fuente del valor de toda producción:

En cada momento de su historia, la humanidad sólo trabaja bajo la amenaza de muerte: toda la población, en caso de no encontrar recursos nuevos, está destinada a extinguirse; y a la inversa, a medida que los hombres se multiplican emprenden trabajos más numerosos, más lejanos, más difíciles, menos fecundos de inmediato⁷⁶

El trabajo, al referirse a una actividad en la que las necesidades de los cuerpos se enfrentan y activan ante la escasez, establece un enlace con las condiciones requeridas para el mantenimiento de la vida, pero también con un plus o excedente de actividad que lo desvincula paulatinamente de la necesidad y lo aproxima a las nuevas formas de la economía y la sociedad.

Ricardo (...) no es el primero en otorgar un lugar importante al trabajo en el juego de la economía; pero hace estallar la unidad de la noción y distingue, por primera vez y de manera radical, esta fuerza, este esfuerzo, este tiempo del obrero que se compran y se venden, y esta actividad que está en el origen del valor de las cosas⁷⁷

⁷⁶ Foucault, op. cit., cap. *Trabajo, vida y lenguaje. Ricardo*, p. 251

⁷⁷ Foucault, *ibid.*, p. 248

La nueva interpretación del «trabajo» como fuente de todo valor, nos hacen percibir la influencia de las nuevas dinámicas de la economía que *cuantificando y tasando el tiempo y el esfuerzo* de ese cuerpo, estiman y objetivan dicha *energía vital*.

En la medida en que es valor, la fuerza de trabajo misma representa únicamente una cantidad determinada de trabajo medio social objetivada en ella. La fuerza de trabajo sólo existe como facultad del individuo vivo. Su producción, pues, presupone la existencia de éste. Una vez dada dicha existencia, la producción de la fuerza de trabajo consiste en su propia reproducción o conservación

Si el propietario de la fuerza de trabajo ha trabajado en el día de hoy, es necesario que mañana pueda repetir el mismo proceso bajo condiciones iguales de vigor y salud. La suma de los medios de subsistencia, pues, tiene que alcanzar para mantener al individuo laborioso en cuanto tal, en su condición normal de vida ⁷⁸

La presencia y actividad de los cuerpos ya no es un factor neutro o como en la antigüedad, fuente de la devaluación, sino por el contrario, al configurarse como factor energético de la producción es ahora fuente de todo *valor*. La capacidad *productiva de la vida*, la labor de los organismos vivos debe ser mantenida con el propósito de mantener asimismo la productividad social.

Más esclarecedoras resultan todavía las correspondencias entre *labor* y *trabajo* que hace Hannah Arendt para corroborar la repercusión de la imagen de la biología y la fertilidad de sus organismos dentro del ámbito de la economía moderna.

Sin embargo, un hecho más significativo a este respecto, ya observado por los economistas clásicos y claramente descubierto y analizado por Karl Marx, es que la propia actividad laboral, al margen de las circunstancias históricas e independientemente de su lugar en la esfera privada o pública, posee una «productividad» suya, por fútiles y no duraderos que puedan ser sus productos. Dicha productividad no se basa en los productos de la labor, sino en el «poder» humano, cuya fuerza no queda agotada cuando ha producido los medios para su propia subsistencia y supervivencia, que es capaz de producir un «superávit», es decir, más de lo necesario para su propia «reproducción»⁷⁹

El proceso que desvela la labor, es un proceso cíclico y aparentemente repetitivo, que «devora», que produce tanto como destruye, y que pertenece a una temporalidad que avanza, pero que parece no dejar tras de sí más que los restos de su propio subsistir. La labor nunca se dirige hacia los resultados ni los productos acabados, pertenece al ámbito de los *procesos* orgánicos, energéticos, circulares y prolíficos, cualitativos y activos que de esta forma, materializan el poder de la vida y su «durabilidad».

«La labor de nuestro cuerpo y el trabajo de nuestras manos»⁸⁰, ambos son producción, y bajo esta premisa se distinguen las diferencias así como las identificaciones. La labor se concisa en el territorio de lo orgánico, y el trabajo se precisa en el territorio de lo material pero confluyen en su propia designación e interpretación como ciclos circulares devenientes:

El trabajo consume sus elementos materiales, su objeto y sus medios, los devora, y es también, por consiguiente, proceso de consumo. Ese consumo productivo se distingue, pues, del consumo

⁷⁸ Marx, Karl. «El Capital», Siglo XXI Editores, México, 1975 (3 vols). Trad. Pedro Scaron y colaboradores. T.O. «Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie», Verlag von Otto Meissner, Hamburg, 1867. Libro I, cap. 4. Transformación del dinero en capital (3. Compra y venta de la fuerza de trabajo), p. 207-208;

⁷⁹ Arendt, *op.cit.*, cap. La labor de nuestro cuerpo y el trabajo de nuestras manos, p. 103

⁸⁰ Locke, John, «Second Teatrise of Civil Government» [Segundo tratado sobre el gobierno civil], cap V de la propiedad, sec. 26, 1689.

individual en que el último consume los productos en cuanto medios de subsistencia del individuo vivo, y el primero en cuanto medios de subsistencia del trabajo, de la fuerza de trabajo de ese individuo puesta en acción. El producto del consumo individual es, por tanto, el consumidor mismo; el resultado del consumo productivo es un producto que se distingue del consumidor. En la medida en que sus medios y su objeto mismos son ya productos, el trabajo consume productos para crear productos, o usa unos productos en cuanto medios de producción de otros⁸¹.

La labor señala por tanto hacia un incesante producir y consumir armonizado con los ciclos de la naturaleza, con las necesidades imperiosas, y a partir de ahora, junto al trabajo y según el modelo específico de la producción social, también con los productos y objetivos, con los deseos e intenciones de construir y transformar el mundo, pero como vimos, no sólo desde la necesidad, sino como espacio dentro del cual todos los procesos que dan lugar a la vida y su mantenimiento de ese «poder» fundamental para la economía capitalista: *el superávit*.

La labor que subrayaba una productividad propia —aunque con efímeros productos—, ahora junto al trabajo se alejan paulatinamente de la supervivencia y el mantenimiento dando cuenta de un producto en sí mismo —el consumidor— y de una potencia que no se agota en la mera vida sino que repercute directamente en la construcción del mundo moderno.

Producir y consumir se convierte en la capacidad de generar exceso, de producir ese *algo más*, ese «plus» sobre los que se sustenta la base de la economía y por tanto de la estructura de la sociedad moderna.

el plusvalor queda determinado por la parte excedentaria de la jornada laboral, tenemos que el plusvalor es al capital variable como el plustrabajo al trabajo necesario⁸²

El consumo y la producción interpretada desde la estructura biológica subraya uno de los cambios paradigmáticos ocurridos en la modernidad.

Por un lado, la simultaneidad de los ciclos de producción y consumo como formaciones de la reproducción y por tanto del mantenimiento de la vida, quedan diluidas desde la labor — fuerza de trabajo— y el trabajo en una pluralidad de aplicaciones, haciendo parecer que la producción es una noción abstracta de carácter vitalista que lo enmarca casi todo. Por otro lado, la plusvalía como excedente, vuelve sobre la base de esta interpretación acerca del carácter fértil y productivo del *ser* y *hacer* de la episteme moderna, siendo asimismo la base de la estructura de la economía capitalista por excelencia.

La producción y el consumo se alejan de la imagen de la biología cuando se alejan de las condiciones de la supervivencia y dan cuenta de esa fuerza objetivada fundamental según el cual se produce la estructura socio-económica moderna.

Desprovistos de toda garantía o durabilidad, los procesos que desgastan, friccionan o alteran, son el reflejo permanente desde el que el ser humano observa las dinámicas y límites de su propio hacer y acontecer, pero en su reverso también se encuentra la capacidad regeneradora, transformativa y relacional que dichas sucesiones, metamorfosis y aniquilaciones traen consigo.

⁸¹ Marx, *ibid.*, cap. 5 *Proceso de trabajo y proceso de valorización*, p. 223

⁸² Marx, *ibid.*, cap. 7, *La tasa de plusvalor*, p. 262

Como nociones enmarcadas en estas definiciones generales relativas a la fertilidad, al crecimiento o al progreso, la producción y el consumo sin embargo también pueden dar cuenta de aquella deriva que hacía que la modernidad, en su proyecto de acabar con todo «universal inmutable» en el sentido clásico del término, señalaba hacia las *particularidades* de toda entidad, hacia las *condiciones específicas* como elemento de análisis.

La interpretación marxista que propone la aplicación de esta estructura conceptual a la economía, la política, la sociedad o la historia —ya que parecen terrenos que se configuran al ritmo de estos mismos procesos devenientes— afirma sin embargo la importancia de los *modos específicos de producción*, objeto por el cual *lo particular* se describe en relación a un contexto complejo desde su misma situación, visión desde la que se pueden encontrar los caracteres de una organización muy específica de la sociedad moderna, así como las facetas según las cuales esta episteme se define por tener en su centro el concepto de «hombre».

Paradójicamente, el ser viviente se pasa la vida en producir, mantener, salvaguardar su vida, que coincide con su unidad, su integridad, su identidad: sí mismo. ¿Es esto simplemente la expresión de un-querer-sobrevivir? ¿No se confunde el querer sobrevivir, en y por el menor de sus actos, con el querer-vivir, es decir, una afirmación permanente de sí mismo?⁸³

Aceptando la invitación de Morin a cuestionarse la aparente simplicidad de toda actividad para la subsistencia, nos encontramos ante el requerimiento de suponer que el mantenimiento de la propia vida y el plus de capacidad productiva que esto puede generar, orientarán la fuerza de la producción al *afianzamiento de la propia identidad*.

Asimismo el consumo/consumir no sólo será una práctica de tomar, comprar, usar y/o gastar un objeto, sino que también podrá ser interpretado como un acto de creación e identidad. La etimología de la palabra que aporta las pistas de un origen relativo a lo orgánico, a la acción y comportamiento básico de lo vivo en relación a su entorno, no logra dar cuenta del consumo como acto cultural en que concluye la sociedad moderna.

La producción y el consumo diluyen poco a poco los sentidos de lo viviente y los sentidos de lo social, económico y cultural.

e) Producción: pragmatismo e identidad

La supervivencia interpretada como una fuerza a través de la cual la vida sigue auto-produciéndose y auto-reproduciéndose, ilumina cómo estos procesos de la vida tienen lugar, ahora bien, la especificidad de la producción de los seres humanos se construye en base a unas querencias que van más allá del neto sobrevivir y dirigido a una especulación de las capacidades, límites o condiciones de su propio existir.

Los individuos empíricamente observables empiezan a distinguirse de los animales cuando, por un lado, empiezan a producir sus medios de subsistencia (alimento, casa, vestidos, etc.) y, por lo tanto, los aspectos materiales de su vida; por otro lado, la suya no es una producción aislada, sino «producción social de su existencia», o sea una actividad productiva por la cual entran en ciertas «relaciones determinantes»⁸⁴

⁸³ Morin, E., *op.cit.*, *La vida de la vida*, cap. IV, *Lo vivo del sujeto: El ser ego-(auto)-céntrico*, p. 187

⁸⁴ Severino, *op.cit.*, FC, cap. *Estructura económica y sobreestructura ideológica*, p. 58

Una de las facetas distintivas de la modernidad se encuentra en el hecho de reflexionar acerca del ser humano como ser productor y productivo, posición que suscribe un carácter positivo innegable para la concepción general de este tiempo.

Aun escapando a las categorizaciones, la episteme moderna tiene determinadas preferencias que constituyen una conciencia propia: *lo productivo y lo improductivo, el empirismo, el pragmatismo, etc.*, el carácter práctico en general es un baremo significativo a la hora de valorar todo objeto de análisis.

Aunque podemos acentuar la propensión hacia la vida en relación a lo productivo como propiedad de la transformación, también podemos encontrar autores que perfilan sus postulados en otras direcciones, como Heidegger o Sartre que definen la «existencia» dentro de los parámetros del estar y no del hacer.

Al límite de la posmodernidad el existencialismo apunta ya hacia otras latitudes del ser humano pero la base general de la modernidad se inicia y se desarrolla en torno a las concepciones del hacer, transformar, producir, fabricar, trabajar, progresar o evolucionar.

Para observar en qué consiste esta característica de la conciencia moderna, empezamos con una cita en relación al concepto de «lo Único» —con mayúsculas— de Stirner; un concepto que derivará y se vinculará al anarquismo, pero que fundamentalmente describe una concepción de la *identidad* relacionada con una interpretación y utilización del lenguaje del *hacer*, con una producción que llega a conectarse con la definición de *sujeto productor* como un *producto* particular:

Lo que Yo soy, determina necesariamente todo lo que hago, pienso, etc., en suma, todas mis manifestaciones

Yo no soy un Yo, sino porque soy Yo quien me hago, es decir, porque Yo no soy la obra de otro, sino propiamente mi obra. ¿Y qué es el yo del pueblo? Un azar se lo da, las circunstancias le imponen tal o cual señor hereditario, o le procuraran el jefe que elige; no es su producto el producto del pueblo “soberano”, como Yo soy mi producto⁸⁵

Sobrevolando otras cuestiones, puntualizamos el lugar que ocupa la definición de «hombre» dentro de la episteme moderna —ya antes indicada por Foucault—, la especificidad y la unicidad de todo ser humano sintetizados en su «ser productor» y la producción observada en su más absoluta especificidad como resultado de esta condición.

La conciencia de esta productividad y la conciencia de cada individuo viene determinada por su producción, es decir, por *lo que ellos producen* y por *el modo en que lo producen*: «*la sociedad se constituye en relación a los modos en que el «hombre» posee su propio trabajo, sus propios instrumentos y los productos de su propio trabajo*».

Así se organizan y constituyen las *relaciones de producción*, y de este otro modo referencia Marx la pertinencia de un análisis como el desarrollado por el materialismo en torno a esta triple conjugación de factores, que en su interrelación y graduación, pueden dibujar las bases de las sociedades, desde este punto de vista de lo colectivo.

⁸⁵ Stirner, Max, «*El único y su propiedad*», Juan Pablos Editor, S.A., México D.F., 1976. Traducción del alemán: Pedro González Blanco, revisión: Martín Aldao, T.O. «*Der Einzige und sein Eigentum*» (1845). cap. *El propietario, el individuo*, p. 185 y cap. *El propietario: 2. mis relaciones*, p. 236

Darwin ha despertado el interés por la historia de la tecnología natural, esto es, por la formación de los órganos vegetales y animales como instrumentos de producción para la vida de plantas y animales. ¿No merece la misma atención la historia concerniente a la formación de los órganos productivos del hombre en la sociedad, a la base material de toda organización particular de la sociedad? ¿Y esa historia no sería mucho más fácil de exponer, ya que, como dice Vico, la historia de la humanidad se diferencia de la historia natural en que la primera la hemos hecho nosotros y la otra no?⁸⁶

Teniendo como paradigma fundamental estas perspectivas, la modernidad aclara mediante la noción de producción, tanto los elementos descriptivos y de análisis relativos al ser humano, como las formas en que la producción es origen de la organización de la estructura de lo que llamamos «sociedad». Capaces de producir nuestros propios «bienes materiales de existencia», el ser humano se constituye también en torno a la capacidad de producir relaciones sociales, es decir, organización y estructura social.

Igual que la interacción de los organismos generaba más vida, «las relaciones de producción» son generadoras de «sociedad», y la episteme moderna se organiza dentro de los parámetros y mecanismos de esta producción.

El ser humano sólo podrá ser comprendido desde el lugar que ocupa como agente de la producción, de tal modo que las teorías modernas, alejadas de las especulaciones de la episteme clásica llevan al «ser productor» al foco de lo empírico desde todos sus espacios.

El análisis del trabajo, del conocimiento, de la organización social, cultural o histórica se fundamentará en un análisis enfocado desde la «observación empírica» como medio para captar las dependencias de los elementos, las relaciones que construyen la conciencia de los individuos particulares, que se derivan de la actividad práctica que desarrollan y del modo específico en que ésta se realiza.

*«No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino que por el contrario es su ser social el que determina su conciencia» dice Karl Marx, "el modo de producción de la vida material condiciona en general el proceso de la vida social, política y espiritual"*⁸⁷

La identidad y la conciencia se configuran desde la actividad que cada individuo desempeña y que necesariamente entra en relación y lo sitúa con respecto a otros individuos productores; estas relaciones que se establecen a través de la producción y que estructuran tanto el pensamiento individual como social, es uno de los puntos cruciales de la episteme moderna: el ser social indivisible del ser productor establecen algunos de los límites a través de los cuales la modernidad comprende la organización de su existencia.

El pragmatismo o el materialismo dialéctico, terminan de configurar y diluir los órdenes categoriales inmutables con respecto a la producción al señalar hacia las interdependencias de toda forma de «actividad» como modelo de sí misma: *la producción es puesta en práctica*.

El denominado «pragmatismo» — de la palabra pragma, del griego, «acción» — se dirige hacia las concepciones relativas a una interpretación del conocimiento directamente emparentada con el encuentro de los significados que se originan desde el mismo actuar humano.

⁸⁶ Marx, K. *op.cit.*, cap. 13, *Maquinaria y gran industria*, p. 613

⁸⁷ Marx, *ibid.*, cap. 1, *Mercancía y dinero*, p. 99

Significado y acción se interrelacionan de tal manera que *la actividad se llena de contenido significativo y en orientación a la observación del propio actuar*, y el pragmatismo, el marxismo y el positivismo aluden a esta práctica y a la experiencia como el lugar central del análisis de lo «empíricamente observable» ahora, como mecanismo genérico de análisis.

De nuevo la modernidad remite a los procesos por medio de los cuales el ser humano produce en relación a otros individuos y al contexto que habitan, subrayando la importancia de la *actividad performativa e intersubjetiva como centro de todo acontecer*.

Habiendo hecho mención de la nueva situación que ocupa la noción de «trabajo» desde Ricardo, la práctica toma aquí todo su sentido:

la cantidad de trabajo permite fijar el valor de una cosa (...) porque el trabajo como actividad de producción, es la «fuente de todo valor» (...) El valor ha dejado de ser un signo y se ha convertido en un producto⁸⁸

Ya que el trabajo como la «actividad» de la producción se compra y se vende, y ya que el trabajo es la «fuente de todo valor», toda actividad, todo carácter práctico y productivo corren la misma suerte. El traslado de perspectiva y valoración de lo «práctico» suponen que el enfoque hacia lo pragmático y hacia la realidad concreta se instaure como corazón desde el que buena parte de la modernidad describe su perfil.

El experimento que «observaba» el «hecho», se transforma en la perspectiva pragmática que «interviene» y busca soluciones prácticas a las condiciones o situaciones dadas.

Ya no es el hecho aislado ni los a priori del experimento clásico sino las especificidades del homo faber las que describen el trayecto de una producción basada en los principios de utilidad, en la cadena de pasos necesarios propios de la fabricación y en una preponderancia hacia «la intervención».

Habiendo señalado a los agentes de la producción en los distintos períodos para subrayar los niveles y formas de «participación» en la producción, la época moderna es la primera en caracterizarse por una abrumadora e indiscutible presencia de los seres humanos en todo espacio de la producción. Ya no hay lugar a la pasividad contemplativa sino «puesta en práctica» cuyos objetos y objetivos son claramente designados y fabricados para una construcción material de lo humano.

La fragmentación y diversificación de los ámbitos de conocimiento encuentran un punto de enlace alrededor del cual los análisis niegan el carácter puramente especulativo del conocimiento y sitúan en la experiencia y en los procesos el lugar que refleja la importancia de la practicidad de lo humano.

El sentido último de estas perspectivas utilitaristas confiaron en abrir el acceso a un entendimiento de las motivaciones y conductas de los hombres lo que por otro lado nos informa de la preeminencia del modelo del «hombre como medida de todas las cosas».

Todo desarrollo práctico es observable dentro de su propia actividad porque desvela y circunscribe los parámetros y los sentidos de las operaciones en que se desenvuelve, y la praxis moderna

⁸⁸ Foucault, *op.cit.*, p. 249

evidencia su carácter transformador al interpretar todo «lo dado» —todo objeto, materia o fuerza— como medios de los que abastecerse para su propia producción.

Lo pragmático describe así la producción moderna al interpelar al sujeto productor desde los puntos de vista de la intención y el poder de transformación del mundo. Pero el «ser productor» ya no tiene como objeto la propia vida, sino que el objeto de su actividad pertenece al espacio de lo humano desde el momento en que, saliéndose de sí mismo, construye lugares, relaciones u objetos con la voluntad de construir un mundo significativo para la experiencia y existencia colectiva.

La producción moderna es la producción que transforma el mundo material; el mundo social se cimienta en las relaciones que en y desde ella se establecen, ya que el término «producción» marxista se refiere explícitamente a *la totalidad de prácticas que se engloban dentro de la producción entendida como la actividad de transformación del mundo material*. De esta manera se entiende la importancia del concepto de trabajo en este período o de la producción entendida como *proceso de fabricación*.

La elaboración del «artificio humano» aun ligada a interpretaciones que se comprenden como procesos de la vida biológica, desde otros ángulos se desvincula de los principios que rigen estos últimos en la búsqueda de finalidades específicas y durabilidad. Lo biológico se refiere a los cambios o indeterminaciones dictadas desde la necesidad; lo «humano» está dictado por propósitos y voluntades determinadas. La interacción desde lo biológico genera más y otra vida, la interacción desde la producción —de bienes materiales— genera determinadas organizaciones sociales y por tanto el poder de sus transformaciones.

•

Habiendo indicado ya algunas de las proposiciones fundamentales del desarrollo teórico de Karl Marx cabe resaltar la importancia de su pensamiento, de un modelo analítico para su aplicación histórica, social, política, antropológica, económica o filosófica con el que introduce una forma más compleja de comprender la producción como generador de «sociedad», al tiempo que manifiesta el carácter diversificado propio de la modernidad.

La concepción marxista y materialista de la historia entiende el análisis de los «procesos de producción» y de las formas en que se organizan por etapas históricas, como las estructuras desde las que las instituciones jurídicas y políticas, las formas de conciencia, religión etc., reflejan la estructura general de una época. Para el marxismo, las *formas específicas* de la producción contienen la información justa y necesaria para comprender la configuración de una época, y en la medida en que éstas se transforman, se transforma toda una visión y conciencia del mundo.

Por eso dice Marx que *"la estructura económica de la sociedad es la base real sobre la que se alza una superestructura jurídica y política, y a la que corresponden determinadas formas sociales de conciencia"*⁸⁹.

No es que los postulados del materialismo histórico nieguen el papel del pensamiento o la conciencia autónoma de los individuos sino que por el contrario subrayan la importancia de la organización y lugar social específico como la fuente de las ideas de los seres humanos.

⁸⁹ Marx, K., *ibid.*, cap. 1, *Mercancía y dinero* p. 99

El giro de perspectiva que se efectúa subraya la incidencia del contexto económico y social como origen de toda conciencia en contraposición a las interpretaciones que afirman en primera instancia a la conciencia como productora de la realidad.

Así, la producción primitiva tribal, la antigua fundada en la esclavitud, la feudal capitalista o socialista, son determinantes por el modo en que la producción de la vida material configura la vida social, política y cultural.

Estos sistemas estructurales sin embargo no son interpretados como algo estable y rígido sino como la conformación de condiciones específicas de contextos históricos particulares en devenir o ciclo que en su transcurrir va manifestando los estorbos para el 'progreso'.

Esta concepción nos devuelve a los principios desde los que la fisiología es una imagen pluridimensional: *"hasta en las clases dominantes apunta el presentimiento de que la sociedad actual no es un inalterable cristal, sino un organismo sujeto a cambios y constantemente en proceso de transformación"*⁹⁰ así como podemos entrever en la *constancia de esos cambios*, uno de los lugares de confrontación con todo inmutable.

Esto adquiere todo el sentido cuando analizamos las interrelaciones entre las «*fuerzas productivas*» y «*las relaciones de producción*», puntos emblemáticos del dispositivo de análisis marxista. Revisemos algunos de estos conceptos básicos.

•

«*Las fuerzas de producción*» engloban tanto las materias que brinda la naturaleza, la maquinaria e instrumentos, los métodos y técnicas, así como el vigor de los cuerpos, los seres humanos y su experiencia. Con carácter eminentemente «dinámico», las fuerzas productivas se caracterizan por su permanente desarrollo: nuevas técnicas, nuevas máquinas, mejores materias, aumento de la población etc.

«*Los medios de producción*» se definen con mayor precisión con respecto a las fuerzas de producción al designar todos aquellos elementos que intervienen en el proceso de producción a excepción de la fuerza de trabajo. *Son los instrumentos que median entre el trabajador y el objeto o materia* sobre la que trabaja, el propio objeto de la producción incluyendo las condiciones materiales necesarias para que la producción tenga lugar, así como los espacios de la producción.

«*Las relaciones de producción*» se definen como las relaciones que se establecen entre las personas que de una u otra forma participan en el proceso productivo bajo diversos aspectos. Desde las nociones de *control y propiedad* —por su falta o pertenencia— se organiza la posición que cada uno ocupa dentro del tejido social.

Como ejemplo cabe destacar el control y propiedad que el artesano del XVIII tenía sobre todos los elementos de su producción en comparación con el obrero de la sociedad capitalista y altamente tecnificada cuyo control sobre el proceso productivo se reduce a una mera función específica en la cadena de fabricación, y su ausencia de propiedad sobre los medios de producción es evidente. Se estructuran así las clases sociales —proletarias y burguesas— a partir del tipo de relación que se establece en el proceso, siendo el control y la propiedad el factor determinante de la organización

⁹⁰ Marx, *op.cit.*, *Prólogo a la primera edición*, Londres, 25 de julio de 1867, p. 8

social capitalista. Por tanto, el que los seres humanos entren en determinadas relaciones de producción, no depende de su conciencia, sino de las *condiciones materiales de su vida*.

Las relaciones de producción en contraposición a las fuerzas de producción son estáticas en el sentido de que son el resultado de cada sistema económico específico y duran lo que éste.

«*El modo de producción*» designa la unidad de *las fuerzas productivas y las relaciones de producción*. Este «modo», es la que *determina la estructura de la sociedad* y configura su propia definición, como el «modo de producción capitalista» o «modo de producción feudal», abarcando todo el ámbito de lo social, incluyendo todo lo institucional.

La «sociedad» para Marx no se constituye a partir de los deseos, voluntades, intenciones, ideas o teorías de los hombres, ni siquiera de las formas de Estado sino de los *modos específicos de producción* que estructuran la conciencia social de cada época, y como tal, la «sociedad» es definida por Marx como *la suma total de las relaciones que conectan a sus miembros*.

•

Lo primero que cabe destacar de esta somera aproximación a la definición marxista de *producción*, es la perspectiva analítica que el autor hace de cada uno de los elementos «empíricamente observables» que intervienen en la concepción global del proceso productivo, haciendo de esta noción un territorio adecuado para la *observación sistemática —tecnología social—* y constitución de una base operativa de interpretación que abarca finalmente toda la construcción social.

Análogo a las metodologías científicas, la *descomposición en elementos diferenciales* supone por otro lado la adherencia a las lecturas relativas a la *especificidad* como resultado de todo análisis pormenorizado.

Sin relación a las perspectivas esencialistas o universalizantes, Marx, como casi todos los autores modernos, encuentran en lo *particular* la auténtica expresión de la «realidad concreta», y desde esta certeza se abre un campo de estudio y experiencia de lo *específico y cualitativo*.

Las distinciones entre diversas estructuras, el análisis de los cambios, la atención a las formas en que se producen los desarrollos y progresos sociales, será un complejo *método* con carácter de aplicación genérico que como señalábamos con anterioridad, procede de las perspectivas de las teorías de la evolución.

Si bien afirmábamos que Marx no encontraba en las teorías e ideas de los hombres particulares el origen del establecimiento de las estructuras sociales, bien es sabido que sus planteamientos fueron también una propuesta de cambio hacia los modos de producción socialistas.

Como parte integrante del proyecto moderno, el ideario del materialismo histórico consistió también en un *proyecto de progreso*, de toma de conciencia y *revolución*, por tanto de teorías, ideas y deseos de cambio de los seres humanos en colectividad.

El análisis que tanto Marx como Engels hacen de la estructura de la sociedad capitalista en relación a la sociedad feudal revela todos los elementos, tanto explicativos como de contradicción inherentes a una producción que se ha denominado como social, cuya descripción redonda sobre la forma en

que la producción capitalista organiza los espacios de la misma. Entre 1876 y 1878 Engels⁹¹ escribía:

El papel histórico del modo capitalista de producción y de su portadora, la burguesía, consistió precisamente en concentrar y desarrollar estos dispersos y mezquinos medios de producción, transformándolos en las potentes palancas de la producción de los tiempos actuales. Este proceso, que viene desarrollando la burguesía desde el siglo XV y que pasa históricamente por las tres etapas de la cooperación simple, la manufactura y la gran industria, aparece minuciosamente expuesto por Marx en la sección cuarta de "El Capital". Pero la burguesía, como asimismo queda demostrado en dicha obra, no podía convertir esos primitivos medios de producción en poderosas fuerzas productivas sin convertirlas de medios individuales de producción en medios sociales, sólo manejables por una colectividad de hombres. La rueca, el telar manual, el martillo del herrero fueron sustituidos por la máquina de hilar, por el telar mecánico, por el martillo movido a vapor; el taller individual cedió el puesto a la fábrica, que impone la cooperación de cientos y miles de obreros. Y, con los medios de producción, se transformó la producción misma, dejando de ser una cadena de actos individuales para convertirse en una cadena de actos sociales, y los productos individuales, en productos sociales. El hilo, las telas, los artículos de metal que ahora salían de la fábrica eran producto del trabajo colectivo de un gran número de obreros, por cuyas manos tenía que pasar sucesivamente para su elaboración. Ya nadie podía decir: esto lo he hecho yo, este producto es mío

Éstas son las bases sobre las que se asienta por tanto el concepto de producción social moderna en relación a la producción individual feudal, que asimismo señalan hacia las condiciones de «propiedad y control» implícitas a dichas estructuras.

Grandes talleres, manufacturas, maquinaria y tecnificación derivan de una producción planificada desde la *concentración masiva de los medios de producción* como generadora de una estructura social de *poseedores y desposeídos*, de tal modo que esta producción denominada como «social», únicamente es así desde el punto de vista de una organización plural de la fabricación y de la conversión de los productos en una superabundancia de mercancías *hechas para almacenarse y destinadas al cambio*.

La revolución capitalista por tanto no es social por el hecho de que el proceso de producción deba realizarse por grandes grupos de individuos cuando el control y la propiedad de los medios de producción y de los productos pertenecen a unos pocos.

Tanto Engels como Marx encuentran aquí la «contradicción principal» que se deriva del sistema capitalista y que según éstos debería concluir en una sociedad distinta y de verdadera producción social: el socialismo.

Sin más ánimo que el de aportar la información fundamental de una de las perspectivas más influyentes en relación a las noción de producción moderna, el materialismo histórico nos ofrece el primer análisis pormenorizado de las repercusiones de la producción a nivel «social» y nos brinda la imagen más nítida de la concepción de «proceso», como una *dinámica de cambio y forma consustancial al progreso*.

Como ya hemos dicho, tanto Marx como Engels se adhieren a la imagen que Spencer o Darwin proporcionan de la vida como una lucha por la existencia y a las concepciones de la evolución biológica como imagen de la forma en que el progreso tiende hacia modos más adecuados, adaptados y perfectos.

⁹¹ Engels, Friedrich, «*Del socialismo utópico al socialismo científico*». Ed. V.O.S.A., D.L. Madrid 1989. T.O. «*Socialisme utopique et Socialisme scientifique*», escrita entre 1876 y 1878 la edita Paul Lafargue en 1880.

Tal es así, que el análisis de los denominados «modos de producción», se configura con la *función* de detectar los antagonismos y contradicciones implícitas a éstos, con el afán de superarlos desde la conciencia de sus faltas y con el objetivo de planificar proyectos sociales mejores.

Así, el término «revolución», vinculado estructuralmente al de «evolución» se orienta hacia los ciclos y leyes del devenir, pero también a las *intenciones, voluntades y deseos* de los seres humanos.

g) La revolución

La palabra «revolución» —re-volución— vinculada etimológicamente a la palabra «evolución», —e-volución— presenta características propias dentro del contexto del materialismo histórico.

El análisis que designa un despliegue súbito y en ocasiones violento de la *revolución*, en relación a la *evolución* definida como un desarrollo «natural», desde la interpretación marxista se vincula inexorablemente a las formas en que la sociedad progresa, pero bajo determinados parámetros.

Aunque no hayamos conectado el término «revolución» al contexto significativo de la producción hasta ahora, parece apropiado desvelar su procedencia para advertir algunas cuestiones implícitas a su ausencia en etapas anteriores y comprobar su relevancia aquí.

La palabra «revolución», de *re—*, que indica intensidad, reiteración, repetición, y de *—volvo*, hacer rodar, dar vueltas, nos da el sentido de *revolver* y *revuelta*, que dependiendo del contexto, ámbito y objeto al que se aplique, ilumina diferentes espacios sobre los cuales pensar el término. Aunque parece ser un concepto moderno por su repercusión, la revolución ya fue tratada desde la antigüedad en sentido político e historiográfico para designar en términos generales *un cambio de régimen*.

Acostumbrados a esta perspectiva, sin embargo es Copérnico cuando a mediados del XVI escribe «*De revolutionibus orbium coelestium*» [*Sobre las revoluciones de las esferas celestes*] para explicar su nueva teoría astronómica, también denominada «revolución copernicana» por el cambio de paradigma que supuso.

La obra de Copérnico señala con este término hacia los *ciclos rotativos como generadores de movimiento*, y cambia el punto geocéntrico por el heliocéntrico como núcleo de la rotación. La revolución definida en términos de velocidad y movimiento rotatorio cíclico, las velocidades de revolución, se configura como un sistema también determinante de los períodos de revolución, de la estimación del tiempo de cada ciclo.

la Tierra —junto a los elementos circundantes— lleva a cabo diariamente una revolución completa alrededor de sus polos fijos, mientras que la esfera de las estrellas y último cielo permanece inmóvil

Idéntico orden guardan las velocidades de revolución de las esferas, según sean mayores o menos los círculos que trazan. Así, el período de revolución de Saturno es de treinta años, de doce el de Júpiter, dos el de Marte, un año el de la Tierra, nueve meses el de Venus y tres el de Mercurio⁹²

El término «revolución» —como períodos y velocidad— en el contexto del XVI es significativo tanto por su aplicación a las perspectivas astrofísicas, como por su propio carácter revolucionario al

⁹² Copérnico, Nicolás [*Nicolaus Copernicus*]. «*De revolutionibus orbium coelestium*» [*Sobre las revoluciones de las esferas celestes*], escrita entre 1506 y 1531 y publicada en 1543 —año de su muerte—. En el *Quinto postulado* y *El orden de las esferas*

generar un radical cambio de situación y punto de vista del ser humano en relación al universo: de punto o centro inmutable se pasa a una perspectiva en devenir, móvil, cíclica y temporal.

Si inicialmente la revolución designa el cambio, la descripción copernicana desvela un fundamental cambio de perspectiva, y la forma o estructura deveniente mediante la cual esto tiene lugar.

Estas ideas influyen en el concepto político que describe y nombra en el XVIII tanto la Revolución Americana como la Revolución Francesa, ahora bien, será en el XIX cuando se utilice esta «figura» en relación a las «fuerzas de producción», siempre en curso y desarrollo, y que chocando con lo que permanece inalterado, se constituye como definición de una *fuerza transformadora* de lo social.

El movimiento cíclico y de velocidad uniforme y constante de los cuerpos celestes, dan paso a una interpretación interventiva de la revolución.

En síntesis, *la revolución* es para el marxismo *un proceso* que aplicado a lo social describe un enfrentamiento de la clase dominada con su clase social antagonica, a través del cual se produce un *cambio radical de los modos de producción imperantes* por ser los causantes de una *obstrucción* o crisis social que los antagonismos y desigualdades generan —es decir, las contradicciones que una sociedad presenta—, así como por la fuerza del desarrollo que destituye las estructuras establecidas.

La revolución *debe provocar* una profunda transformación en el orden político, social y cultural que desemboque en el establecimiento de nuevas «relaciones de producción», por tanto de una nueva organización de la sociedad.

La revolución así entendida, es el mecanismo a través del cual el progreso dibuja en un momento determinado, el momento del cambio, *un trayecto abrupto* que destruye la base que estructura la antigua sociedad y que empieza a construir las bases de la siguiente.

Revolver la estructura ordenada de lo social, destruir la base y proyectar la siguiente, éste es el desarrollo de la «revuelta».

Así, con la visión del concepto «revolución» como proceso de cambio, de movimiento y de ciclo abrupto que tiende hacia un nuevo orden, la episteme moderna en general, interpreta el modo en que se produce toda transformación significativa ahora como el lugar del cambio de lo obsoleto a un nuevo orden de las condiciones en que lo social se organiza.

El materialismo histórico encuentra en el reflejo que proyecta la perspectiva orgánica o astrofísica motivos suficientes para interpretar el desarrollo de la historia de la humanidad como un *progreso o movimiento inevitable*, pero la revolución como proceso social se enfoca hacia la observación del momento del cambio así como a un sentido de la voluntad y capacidad de los seres para producirlos, como postula Marx con estas palabras:

Aunque una sociedad haya descubierto la ley natural que preside su propio movimiento y el objetivo último de esta obra es, en definitiva, sacar a la luz la ley económica que rige el movimiento de la sociedad moderna, no puede saltarse fases naturales de desarrollo ni abolirlas por decreto. Pero puede abreviar y atenuar los dolores del parto ⁹³

⁹³ Marx, K., *op.cit.*, libro I, prólogo a la primera edición, p.8

El término revolución adquiere así un rasgo distintivo al designar el «espacio del cambio» como el lugar de «observación» pero fundamentalmente como el lugar de la «intervención»; como espacio de la modificación de las condiciones, el «choque» o «alteración» irrumpe y dejando entrever las leyes internas que lo regían, puede mostrar al menos la posibilidad de pensar o poner en marcha unas condiciones nuevas.

Lo lineal en diálogo con lo abrupto describe los recorridos y las ‘leyes naturales’ de la historia junto a los puntos de crecimiento, los momentos de cambio significativo o «progresivo». Las condiciones dadas junto a las condiciones de posibilidad, la historia junto al *devenir o acontecimiento* —como lo designa Deleuze en relación a Nietzsche—, conforman un territorio terminológico ampliado de la palabra *revolución* para referirse a un territorio de transformación de y para lo humano, de ‘un tiempo por venir’:

Nietzsche decía que no se hace nada importante sin un “nubarrón no histórico”. No se trata de una oposición entre lo eterno y lo histórico, ni entre la contemplación y la acción: Nietzsche habla de aquello que se hace, del acontecimiento mismo o del devenir. El devenir no está en la historia, no es de la historia; la historia designa solamente el conjunto de condiciones, por recientes que sean, de las que nos apartamos para “devenir”, es decir, para crear algo nuevo. Eso es exactamente lo que Nietzsche llama lo intempestivo ⁹⁴

h) La producción industrial

Condicionada sobre algunos de los *principios motores* que describen las leyes de los procesos modernos, el concepto de *producción* específicamente aplicado a la *producción industrial*, a la «producción de bienes materiales de existencia», se circunscribe a partir de determinados fundamentos que le son propios: una serie de mecanismos operativos identifican y particularizan el modo en que éstos actúan y junto a cuestiones ya tratadas como la producción indisoluble del consumo, la evolución y la revolución, la re-producción y la pro-creación, etc, matizan la cartografía de un territorio de la producción denominada como «social», y epistémicamente, fundamento de su economía.

El siglo XIX es el lugar de la «revolución industrial», una revolución que se define como progreso técnico instaurador de unas condiciones particulares económicas, sociales y como señala Marx, unas condiciones materiales de existencia que determinan una conciencia propia derivada de la concentración de los medios de producción en las manufacturas y por tanto, de la concentración de miles de trabajadores en estas fábricas.

La descripción de los elementos y procesos «formales» que caracterizan la producción industrial desde su propio *contexto y modos de hacer*, sitúa condiciones inmanentes a este período que explican desde la dimensión de esta ‘práctica social’ su repercusión en el cuadro general de la época moderna.

La *fabricación de mercancías*, como proceso y espacio de actividad específico, describe cómo son elaborados ahora los productos que salen de las manos de los seres humanos y las relaciones que se establecen desde los sistemas de procedimiento industrial.

⁹⁴ Deleuze, Gilles. «Control y Devenir. Entrevista de Gilles Deleuze con Toni Negri». Entrevista publicada inicialmente en francés en la revista Futur Antérieur. No. 1, 1990 y luego en el libro Pourparlers. Minuit, 1990 (Conversaciones. Valencia: Pre-Textos, 1996). La versión que presentamos aquí fue publicada por el Magazin Dominical. No. 511 “Dossier Deleuze-Guattari”, febrero 7 de 1993, pp. 14-18. Empirisme et subjectivité. PUF, 1953 (Empirismo y Subjetividad. Barcelona: Gedisa, 1993). Trad. Edgar Garavito, en <http://caosmosis.acracia.net/?p=905>

Esta producción es aquella que tiene por objeto *“la interminable variedad de cosas cuya suma total constituye el artificio humano”*⁹⁵, germen y promotor de la «superabundancia», de la reificación y de la búsqueda de una durabilidad impropia del tiempo deveniente e individual.

Como contexto eminentemente productivo, cuyas descripciones se adhieren a toda forma de proceso, la industria moderna tiene como uno de sus *principios* fundamentales la *producción ininterrumpida* cuyos resultados —productos—, nunca son algo acabado o definitivo.

Los poderosos medios de producción de los que dispone la industria moderna requieren de unas formas específicas que ponen en marcha y mantienen este *flujo productivo*; estas formas provienen de una dimensión mecánica que impone una producción en la que la cooperación no es un proyecto, sino una exigencia para la efectividad, en la que se invierte la relación con los *instrumentos como útiles* y en la que el proceso es una operación disociada de lo individual entre otras consideraciones.

Estas premisas se deducen del análisis de las nuevas formas, mecanismos y organización —modos de producción industrial capitalista— que lo industrial diseña y cuya repercusión alcanza a toda acción, interpretación y experiencia de lo moderno.

1. cooperación y división: cuestiones de distribución y orden

El término «cooperación», del prefijo latino, *co-*, que designa unión y convergencia, y *–operari*, operar, realizar, llevar a cabo algo; *trabajar, realizar alguna labor juntos*, es el sentido estricto de la noción de «cooperar».

Si bien es cierto que esta forma no es propia únicamente de la época moderna, sí presenta unas particularidades determinantes en su forma estructural, en relación al que tenía por ejemplo la cooperación artesanal en los talleres, que aún trabajando en el mismo espacio y cooperando con otros artesanos, mantenían una *relación íntima* con el producto a lo largo de «todo» el proceso de fabricación.

Ligado al producto desde su origen, el artesano ejecutaba *cada uno de los pasos* de los que se componía el proceso y tenía el control de toda la progresión o secuencia. Los *útiles* de los que se valía, *eran siervos de su mano* en su función de *complemento y ayuda*, por lo que el cuerpo y la mente de este trabajador eran las guías de la *operación total* y sus herramientas, extensiones de su propia capacidad.

En la producción industrial estas cuestiones aparecen invertidas radicalmente y tanto el *proceso*, como los *útiles*, como las *formas de cooperación* sirven a otras funciones y modos productivos.

El concepto de *co-operación* a partir de aquí se vincula a la magnitud de unos poderosos medios de producción, que deriva en una relación y situación particular frente a la estructura de operación total de producción de los productos, con el objetivo de la *efectividad* y *optimización* del tiempo de fabricación como un planteamiento propio del nuevo sistema de organización industrial.

Marx describe así la distancia entre los modelos artesanales e industriales de producción *co-operante*:

⁹⁵ Arendt, *op.cit.*, cap. *El carácter duradero del mundo*, p. 157

En vez de hacer que el mismo artesano ejecute las diversas operaciones en una secuencia temporal, las mismas se disocian, se aíslan, se las yuxtapone en el espacio; se asigna cada una de ellas a otro artesano y todas juntas son efectuadas simultáneamente por los cooperadores. Esta distribución fortuita se repite, expone sus ventajas peculiares y poco a poco se osifica en una división sistemática del trabajo ⁹⁶

El paso de un modo productivo a otro se describe desde las antiguas operaciones consecutivas e individuales, a una disposición colectiva organizada por operaciones *parciales y disociadas* del proceso total de fabricación del producto, y que *yuxtapuestas espacialmente, simultaneadas y repetidas rítmica y temporalmente*, dibujan el esquema del trabajo *sistematizado* de lo industrial.

El proceso de producción industrial es un proceso operativo cuya envergadura se sitúa por encima de una medida manejable por un sólo trabajador o por pocos, de modo que, repartido entre cientos, cada trabajador ejecuta continuamente la misma operación, parcial y autónoma en relación al proceso o conjunto total.

Esta interpretación de la cooperación, esta regulación por división y diversificación de las operaciones, se constituye en función de la *rapidez* y la *eficacia* así como de una *productividad* organizada como proceso *ininterrumpido* —en lugar de que una misma persona haga x número de operaciones para producir determinada mercancía, x número de operaciones son ejecutadas por x número de personas que sumándose y complementándose estructuran el proceso de producción total de una misma mercancía—.

La organización, sistematización y cooperación en las fases del proceso industrial, es por tanto una estructura fundamentalmente de *optimización* para un tiempo de producción ininterrumpido cuyo producto es la *productividad* y la *abundancia*.

Un artesano que ejecuta sucesivamente los diversos procesos parciales en la producción de una obra, debe cambiar ora de lugar, ora de instrumento. El paso de una operación a otra interrumpe el curso de su trabajo y genera poros, por así decirlo, en su jornada laboral. Cuando el artesano ejecuta continuamente y durante todo el día la misma operación, esos poros se cierran, o bien desaparecen en la medida en que decrece el cambio de una operación por otra. La productividad acrecentada obedece aquí o a un gasto creciente de fuerza de trabajo en un espacio dado de tiempo intensidad creciente del trabajo, pues o a una disminución del consumo improductivo de fuerza de trabajo. Ese excedente en la aplicación de fuerzas exigida por todo tránsito del reposo al movimiento, en efecto, se compensa por la duración mayor de la velocidad normal, una vez alcanzada. Por otra parte, la continuidad de un trabajo uniforme destruye la tensión y el impulso de los espíritus vitales, que encuentran su esparcimiento y su estímulo en el cambio mismo de actividades ⁹⁷

Eliminando los espacios del cambio, los tránsitos, la discontinuidad temporal y rítmica, se suprime todo sesgo estéril, todo espacio-tiempo baldío, y la compensación se produce precisamente por una distribución que hace de la *repetición continua* de la misma tarea uno de los fundamentos de su efectividad.

El acrecentamiento de la «productividad», asentada en la repetición, la continuidad y el aislamiento de sus productores, describe la dinámica del proceso de fabricación como una operación distribuida según la inversión de las categorías de control sobre el ‘total de la operación’ y según una co-operación sistematizada que sitúa el proceso por encima de las personas que lo componen.

⁹⁶ Marx, *op.cit*, cap. XII división del trabajo y manufactura, p. 411

⁹⁷ Marx, *ibid.*, p. 414-415

El proceso de fabricación es así un proceso minuciosamente diseccionado en ciclos de fabricación, organizado como concatenación y aproximación de micro-operaciones, o gestos fabriles en un mismo espacio de producción.

Las fases carecen de importancia para el operario, únicamente la adaptación a los automatismos y la concentración en su propio movimiento es relevante de forma individual, por lo que la co-operación significa aquí, distribución de las tareas y el estar unos al lado de los otros, es decir, una fase del proceso junto a la otra.

La actividad práctica individual, lejos de los procesos de cambio, se asienta en el ejercicio de lo rutinario y mecánico así como en la ausencia de *relación con el producto*.

2. mecanización y automatización: «reificación» y cuestiones de ritmo

Como series de actos colectivos, la producción industrial divide el trabajo como solución a la dimensión mecánica y a la *eficacia operativa*; el proceso de fabricación industrial es un proceso invertido con respecto a las formas de producción artesanales también desde la *relación entre útiles y máquinas*.

Arendt plantea esta disyuntiva y consecuencia de la industria moderna: el útil o herramienta que sirve a la mano y voluntad de un trabajador o el trabajador que sirve al movimiento de un gran 'cuerpo de producción' como la industria:

las máquinas exigen que el trabajador las sirva a ellas, que ajuste el ritmo natural de su cuerpo a su movimiento mecánico. Esto no sólo implica que el hombre como tal se ajuste o se convierta en servidor de sus máquinas, sino que también significa, mientras dura el trabajo de las máquinas, que el proceso mecánico ha reemplazado al ritmo del cuerpo humano⁹⁸

En la producción industrial la lógica mecánica parece sustituir a la lógica orgánica, y es el *ritmo de los cuerpos* el que es suplantado por los *movimientos de la máquina*.

Esta suplantación se percibe también en la pragmática lingüística moderna en una especie de simbiosis entre el sentido que se da a lo orgánico y a lo mecánico; de tal suerte, se interpreta a los *agentes de la producción* como «órganos parciales» o como «apéndices vivientes» que junto a los *medios de producción* son denominados como «cuerpo articulado de trabajo», «mecanismo colectivo» u «organismos productivos elementales» nos hacen advertir las extrañas asociaciones que se empiezan a establecer entre *sujeto-objeto, organismo-máquina*.

El concepto de *reificación* aclara en qué consiste la lógica de esta especie de suplantación o interrelación entre los sujetos y los objetos modernos, entre lo orgánico y lo mecánico como una vinculación infraestructural que se manifiesta en sus formas interpretativas:

El acto (o resultado del acto) de transformar propiedades, relaciones y acciones humanas, en propiedades, relaciones y acciones de cosas producidas por el hombre, objetos que se han vuelto independientes (y que son imaginados como originalmente independientes) del hombre y gobiernan su propia existencia. También, la transformación de seres humanos en cosas que no se comportan en una forma humana sino de acuerdo a las leyes del mundo de las cosas⁹⁹

⁹⁸ Arendt, *ibid.*, cap. *Instrumentalidad y animal laborans*, p. 166-167

⁹⁹ Petrovic, Gajo. «Diccionario del pensamiento marxista», «reificación»; Ton Bottomore (dir.), Ed. Tecnos, Madrid, 1984.

La imagen de simetría o sustitución que representan los conceptos de *reificación* o *sobrecosificación* y que se consolidan en este uso del lenguaje, nos hace describir ambas dimensiones como planos que se relacionan íntimamente desde sus caracteres de organización, función y proceso.

Relacionadas dialécticamente, el cuerpo y sus formas de proceder son un modelo aplicable a la tecnología y a la inversa. Sin embargo estos *grandes organismos sociales de producción* presentan la perspectiva de uno de los sentidos más descriptivos del concepto aquí: el ser humano particular dentro de este contexto se sitúa según su *función específica*, en un espacio complementario y disociado, como «órgano», como elemento parcial del conjunto global —el «*obrero colectivo*» formado por la combinación de muchos «*obreros parciales*»—.

el individuo mismo es dividido, transformado en mecanismo automático impulsor de un trabajo parcial, realizándose así la absurda fábula de Menenio Agripa, que presenta a un hombre como un mero fragmento de su propio cuerpo¹⁰⁰

Del latín “re”, o cosa, reificación significa, esencialmente, cosificación; un poco en el sentido en que Theodor Adorno, entre otros, afirmaba que la sociedad y la conciencia han sido casi completamente cosificadas. A través de este proceso, las prácticas y las relaciones humanas llegan a ser vistas como objetos externos. Lo que está vivo termina siendo tratado como una cosa inerte o abstracción. Se trata de un cambio de los acontecimientos que se experimenta como natural, normal, inmutable¹⁰¹.

Del mismo modo que el lenguaje manifiesta un «orden» de vida en lo mecánico o lo institucional, también muestra cómo la tecnología industrial y la forma en que se distribuye el trabajo radica en una sistematización y automatización de los ritmos y movimientos de los cuerpos.

Estas cadencias y movimientos repetitivos configuran la relación de lo orgánico y lo mecánico como una relación categorial de distribución, orden y adaptación a los ritmos y movimientos de los gigantescos *cuerpos de producción*.

La organización del proceso en analogía con las funciones y articulaciones de los órganos vitales, obtiene modelos estructurales de adaptación y regulación productiva. Organizando la regularidad de los cuerpos según los requerimientos mecánicos de repetición, mecanización y automatización, se genera esa estructura ambigua de la que el lenguaje es su mejor representación:

Si enfocamos más de cerca y en detalle nuestro objeto, comprobaremos en primer término que un obrero dedicado de por vida a ejecutar la misma operación simple convierte su cuerpo entero en órgano automático y unilateral de dicha operación¹⁰²

El cuerpo entero como un órgano automático y unilateral de una operación simple nos puede hacer pensar en las relaciones según las cuales el cuerpo se interpreta y ocupa el lugar de un elemento parcial, un órgano, que funciona de forma *automática o mecánica*, es decir, instintiva e involuntariamente, según un movimiento propio y espontáneo, reduciendo ampliamente la necesidad sensorial y mental en la tarea. Lo *orgánico* designado y vinculado a la organización, a lo estructural y jerárquico, se define como *sistema viviente*, como *organización biológica*.

¹⁰⁰ Marx, *ibid.*, p. 439

¹⁰¹ Zerzan, John. «*Esas cosas que hacemos*». T.O. «*Things We Do*», revista *Anarchy* (Columbia), nº 45, primavera-verano de 1998. (Traducción de Francisco Campuzano) en <http://caosmosis.acracia.net/?p=88>; 28 de julio de 2006.

¹⁰² Marx, *ibid.*, 414

La sistematización de los tiempos y durabilidad se encarna en la figura del reloj, como una referencia ineludible a la que Zerzan o Marx acuden como símbolo y analogía de esta simbiosis entre lo sistemático, lo biológico, lo objetivo, lo vivo, lo automático, lo orgánico, lo mecánico y automático, ya que materializa esta disposición y fundamento estructural-rítmico moderno, el sistema de objetivación de una ordenación de los procesos a la que los cuerpos se adaptan:

El reloj fue, por supuesto, el que consumó la reificación, disociando el tiempo de los acontecimientos humanos y los procesos naturales. Entonces, el tiempo era completamente exterior a la vida y estaba encarnado en el primer artificio completamente mecánico. En el siglo XV Giovanni Tortelli escribió que el reloj “parece estar vivo, ya que se mueve por su propio impulso” El tiempo había pasado a medir sus contenidos, ya los contenidos no miden el tiempo¹⁰³

Las máquinas vivas y los cuerpos mecánicos parecen regirse y habitar un mismo territorio estandarizado de lo cuantitativo y sistemático. Los primeros, diseñados según la complejidad de lo orgánico, los segundos adaptados a la objetividad de los nuevos modelos de operatividad específica y óptima, señalan hacia los parámetros en los que la ambigüedad de los términos precisa la confluencia de ambos comportamientos como matriz moderna.

La regulación del compás, repetido, unificado, medido, estandarizado, formalizan los cuerpos, metódica e invariablemente; la objetivación del tiempo, es la objetivación de los cuerpos ahora automáticos.

3. cadenas y series: cuestiones de simultaneidad, enlace e intensidad

Organizados los agentes de la producción por lugares y funciones específicas, la producción del «artificio humano» se desarrolla desde un proceso productivo de mercancías que procede a base de «series» y «cadenas» *ad infinitum*.

La producción industrial moderna concentra en las fábricas los medios de producción organizados según productos determinados; la elaboración de «este» producto se constituye como un *ciclo de producción* con una apariencia de linealidad que en realidad es una *estructura productiva circular, concatenada, simultánea y repetitiva de reproductibilidad*.

Las formas en que tiene lugar el desarrollo del producto, vienen establecidas por un *proceso en cadena* que relaciona activamente los *pasos o fases* de la elaboración del producto con los agentes de la producción, haciendo del proceso un acto colectivo.

Las operaciones aisladas de la producción *se conectan desde el producto* en los pasos que median entre fase y fase y que revelan un tiempo concreto: el de lo «simultáneo» o «sincrónico».

el mecanismo total de la manufactura se funda en el supuesto de que en un tiempo de trabajo dado se alcanzará un resultado dado. Sólo en este supuesto pueden seguir su curso ininterrumpida y simultáneamente y yuxtapuestos en el espacio los diversos procesos de trabajo que se complementan entre sí. Es evidente que esta interdependencia directa de los trabajos, y por tanto de los obreros, obliga a cada individuo a no emplear para su función más que el tiempo necesario, con lo cual se genera una continuidad, uniformidad, regularidad, orden y sobre todo una intensidad en el trabajo, radicalmente distintas de las que imperan la artesanía independiente e incluso en la cooperación simple¹⁰⁴

¹⁰³ Zerzan, *ibid.*

¹⁰⁴ Marx, *ibid.*, 420

De un tiempo parcial se obtiene un resultado parcial del proceso, del tiempo colectivo se obtiene lo simultáneo y la yuxtaposición espacial, de esta sincronización, la complementariedad, interdependencia de los trabajos y los obreros, y de la precisión de sus enlaces, la continuidad, la uniformidad, la regularidad, el orden, pero sobre todo la «intensidad», como *ley técnica del proceso de producción*.

De la ingeniería y análisis de la distribución de las operaciones y sus tiempos, se deduce una capacidad *efectiva e intensiva*, en un grado de fuerza, una magnitud, potencia o vigor que la organización específica de lo colectivo en lo industrial producen como conjunto.

La colectividad es por tanto una estructura formulada para generar una dinámica energética, una circulación fluida y regular que mantiene un continuum transformador y productivo.

Calculadas y sistematizadas las operaciones y los tiempos, los agentes parciales del cuerpo o aparato global de la producción, suscitan la transformación sólo cuando *el producto pasa de unas manos a otras*; el individuo particular que ejecuta su fase y función específica, origina el cambio sólo desde la *interrelación*, desde el «nexo» que «enlaza» las fases y las operaciones con el objetivo de articular y mantener la continuidad del ritmo productivo.

El carácter parcial de los procesos fragmentados se ejecuta repetidamente de forma simultánea, y esta misma condición se convierte en proceso progresivo y operación total sólo desde el *acoplamiento e intercambio* entre estos procesos.

La forma de la cadena estructurada por eslabones nos facilita la imagen de la producción industrial, como una forma de sucesión continua que transporta el producto hasta su «conclusión», pero que desde su centro, no cesa de repetir una y otra vez las mismas operaciones con el fin de *reproducir infinitas veces* la misma mercancía.

Lo interesante y problemático de estas mecánicas procesuales viene determinado por la situación disociada del agente de la producción en relación al proceso total de elaboración del producto sobre el que opera. Su visión y situación, permanentemente parcial y fragmentada como agente individual, sólo adquiere sentido al simultanearse con la actividad de «los otros» agentes para *generar las transformaciones materiales* requeridas para la elaboración completa del objeto de su actividad.

Las series iguales son la base de la industria especializada: *la reproducción de las mismas operaciones es la base de la reproducción del mismo producto* por lo que la industria moderna puede ser definida, ya no únicamente desde la producción, sino como la industria de la reproducción continua de lo mismo, de la elaboración de las series “infinitas”.

De nuevo, podemos establecer las correspondencias con la biología para profundizar en los parámetros desde los cuales «lo industrial» se conecta con lo «vital», de cómo los enlaces que determinan la imagen de la producción en cadena, del intercambio, revierten en la imagen de la biología junto a la imagen de la producción.

•

El movimiento que se infiere de la industria como estructura de *enlaces e intercambios*, como estructura operativa, *transformadora y generativa*, sigue perfilando el territorio conceptual del

término producción vinculado a la vida desde el mecanismo de la reproducción —a la reproducción como forma de mantenimiento de la producción— y así lo define Antonio Negri:

La reproducción es como la producción, la vida es como el trabajo

Cuantificar la plusvalía significa, entonces, considerar al proceso de trabajo como productivo de un valor global, del cual una parte sirve para reproducir la clase trabajadora, y la otra comprende todos los elementos de la reproducción del capital y su inmenso crecimiento¹⁰⁵

El proceso de producción como generador de un valor global, de un «plus» que se revierte en dos tipos de *reproducción*, la de los trabajadores y la del propio dinero, incide de nuevo en la idea de proceso de producción como un proceso que siempre debe generar *crecimiento* en base a la reproductibilidad: de mercancías, de personas, de capital, etc.

Producción, reproducción y crecimiento derivadas de las interrelaciones, del intercambio o enlaces, pone de manifiesto una interpretación compleja con los parámetros de lo biológico, de lo social y lo económico desde la perspectiva del materialismo e incluso desde los problemas que desde él se señalan acerca de la sociedad capitalistas reificada, es decir, cosificada.

Judith Butler hace mención a la complejidad que la palabra «intercambio» representa como noción marxista de la economía, pero también por su conexión inminente con lo cultural y con las estructuras sociales, familiares y por ende, sexuales.

Butler, refiriéndose al análisis que hace el etnólogo Marcel Mauss¹⁰⁶ del *intercambio* y del don, señala hacia los constructos sociales modernos y las formas reificadoras que hacen confluir lo biológico, lo económico, lo cultural o lo filológico entre otros:

Para Mauss, lo económico es una de las partes de un intercambio que asume diversas formas culturales, y la relación entre la esfera económica y la cultural no es tan nítida a como se había pensado. Aunque Mauss no atribuyó al capitalismo la distinción entre la vida cultural y la material, su análisis considera que las formas habituales en las que se produce el intercambio son expresiones de puro materialismo: “originalmente la *res* no tenía porqué ser la cosa en sentido estricto, inextricablemente tangible, el objeto simple y pasivo de la transacción en el que se ha convertido”. Por el contrario, para él la *res* es el lugar que aglutina un conjunto de relaciones. Asimismo, en principio, no es posible separar a la “persona” de sus “objetos”: el intercambio consolida o amenaza los vínculos sociales¹⁰⁷

Señaladas por Butler a través de Mauss las tornas del sentido del *intercambio* a *transacción* con un objetivo materialista, deriva desde el sentido de lo biológico o cultural, hacia las transformaciones que se producen desde la cooperación, desde lo operativo, desde el producto y sus fases, desde la reificación y supremacía de la producción y de sus formas de intercambio y conformadoras de una estructura social concreta.

¹⁰⁵ Negri, Antonio. «*Marx más allá de Marx. Nueve lecciones sobre los Grundrisse*», Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001, p. 92
T.O. «*Marx Oltre Marx*», Trad. Carlos Prieto del Campo, Manifestolibri, 1998,

¹⁰⁶ El ensayo al que hace referencia Judith Butler de Marcel Mauss: «*Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*», publicado por primera vez en 1925, se puede encontrar traducido al español en Katz Editores, Buenos Aires, 2009. Trad. Julia Bucci.

¹⁰⁷ Butler, Judith. «*El marxismo y lo meramente cultural*», en *New Left Review* N° 2 Mayo-Junio, 2000. 109-121
<http://caosmosis.acracia.net/?p=620>

la cuestión, por lo tanto, no es si la política sexual pertenece a lo cultural o a lo económico, sino cómo las propias prácticas del intercambio sexual difuminan la diferencia entre ambas esferas¹⁰⁸

Desde los términos que desvelaban las formas de comportamiento biológico propio de las «teorías de la evolución» de las especies, subrayábamos los términos re-producción y pro-creación como procesos en que la vida en su interrelación generaba más y otra vida.

Engels¹⁰⁹ hará referencia apuntando a que *el factor decisivo en la historia es, en última instancia, la producción y la reproducción de la vida inmediata*, según el cual la familia es constituida como *unidad económica*, según lo cual *el régimen familiar está sometido a las relaciones de propiedad*, de riqueza, de intercambio, etc.

Butler cuestiona esta interrelación tendente a la objetivación del intercambio —reificación de las relaciones—, subrayando sus categorías como valor global e interrogando acerca de cómo desde la esfera de lo sexual se consolidan o amenazan también determinados vínculos sociales y culturales.

La industria moderna conectada a la perspectiva de la 'vida', sólo difiere en su nomenclatura desde su complemento: «*reproducción biológica*» o «*reproducción técnica*», se corresponden, siendo la producción industrial un sistema que sólo produce la transformación desde la *interrelación de las operaciones* y que vinculada a la imagen de los procesos de la vida ininterrumpida, no cesa de laborar.

Etimológicamente la palabra *re-producción* utiliza el prefijo re- para denotar *reiteración e intensidad*, repetición que en el caso de la industria se vincula tanto con el centro formal que describe el tipo de operaciones realizadas, como con sus resultados, series de un mismo y único producto por cadena productiva, y la intensidad derivada de la precisión y objetivos con que se configura la esfera del trabajo como un mecanismo de relojero.

En ambos casos el conjunto es lo fundamental y en ambos casos un tipo de interrelación particular hace de la acción de la transformación y la productividad una categoría moderna; la intensidad desde los parámetros de la continuidad, genera *abundancia* y la perspectiva desde el conjunto, *uniformidad*.

Así, la *re-productibilidad* infiere la posibilidad y capacidad de producir copias de un «original» o de engendrar miembros de una misma condición biológica cuya imagen y funciones de conjunto prevalecen siempre sobre sus elementos parciales.

La imagen circular del proceso viene dada por lo ininterrumpido, lo continuo y lo igual, por un «-re» que hace cada vez más complicado situar un punto en ese proceso que indique un origen o un final, aunque sí es indicio de esa *intensidad vigorosa* que es la que mantiene su constancia aparentemente inagotable.

De igual manera que la *reproducción biológica* de las especies —no de sus individuos particulares—, la producción industrial es en la modernidad la estampa de una *re-productibilidad*

¹⁰⁸ Butler, *ibid.*

¹⁰⁹ Engels, Friedrich, «*El origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado*» [1884]. Colección clásicos del Maxismo. Publica Fundación Federico Engels, Madrid, 2006.

cooperativa desde el producto, seriado, infinito y cuya continuidad depende por entero de la simultaneidad y del colectivo.

i) La re-productibilidad técnica: cuestiones de ciencia y tecnología, producción de procesos

Comprobamos una vez más las relaciones que desde la modernidad no dejan de establecerse entre las perspectivas «vitales» y «materiales» —re-productibilidad—, pero existe un ‘enlace’ más que hacen de la producción industrial un territorio descriptivo de la episteme moderna, *la tecnología*.

La técnica, analizada desde el contexto antiguo, se inscribía en el terreno significativo del término «producción» para diferenciarse de las formas en que se conducen hacia la presencia los seres producidos por la emanación. «Emanación y técnica» son las dos formas en que todo lo existente llega a existir: la primera, de forma espontánea o «natural» y la segunda para referirse a la producción que realizan los seres humanos.

«Naturaleza»¹¹⁰ proviene del latín *nasci*-, nacer, o de su origen griego, *physis*, física, de ‘*phyein*’, que se define como surgir, aparecer, *nacer por sí mismo*; la naturaleza se produce a sí misma y las obras de los seres humanos se producen a través del *conocimiento de la técnica*, es decir de los procedimientos adecuados al objeto de la producción.

La *técnica* aquí, es por tanto un término con aplicación exclusiva hacia las formas en que los seres humanos traen a la presencia cosas que antes no existían y que define exactamente al conocimiento de las «cosas universales» en contraposición al conocimiento de las «singulares» propias de la experiencia.

La modernidad plantea otras cuestiones que suman complejidad a los caracteres de la *técnica* al intercalar perspectivas de la biología en los dominios de la producción pero fundamentalmente por encontrarnos en un período «revolucionario» con respecto a la capacidad adquirida para producir máquinas que funcionan independientemente a partir de automatismos.

Las máquinas ahora no son únicamente útiles, herramientas o instrumentos guiados ni por las manos ni por las mentes de los seres humanos sino que son «artefactos» con capacidad reproductiva propia y en los que la intervención de los seres humanos en la producción se irá sesgando paulatinamente en relación a los *procesos que éstas reproducen*.

La función y objetivo de los medios de producción hasta aquí era la fabricación de objetos, artículos, en definitiva, *mercancía*, pero la industria moderna es revolucionaria precisamente por ser una industria tecnológica que planea y fabrica mecanismos, artefactos, es decir, «medios de producción».

La gran industria, pues, se vio forzada a apoderarse de su medio de producción característico, esto es, de la máquina misma, y producir máquinas por medio de máquinas. Comenzó así por crear su base técnica adecuada y a moverse por sus propios medios¹¹¹

Producir «sistemas de máquinas», supone fundamentalmente haber adquirido la capacidad tecnológica para «diseñar» y producir inmensos *mecanismos de productividad*, para producir sus propios procesos.

¹¹⁰ Arendt, *ibid.*, p. 169

¹¹¹ Marx, *ibid.*, cap. XIII, *maquinaria y gran industria*, p. 468

El diseño de estos «gigantescos autómatas» depende por completo de un campo tecnológico diversificado que *analiza a priori el proceso* de producción total con la finalidad de *proyectar los mecanismos articulados* que realizarán todos los actos y funciones necesarias del proceso total.

Ya no son las «máquinas-herramienta», sino los «sistemas de máquinas» las que se configuran en base a una *tecnología de carácter científico* y cuyos procedimientos se encuentran vinculados a las formas en que ocurren los procesos de la «naturaleza».

En la producción fundada en la maquinaria queda suprimido este principio subjetivo de la división del trabajo. Aquí se examina, en sí y para sí, objetivamente, el proceso total, se lo analiza en sus fases constitutivas, y el problema consistente en ejecutar cada proceso parcial y ensamblar los diferentes procesos parciales, se resuelve mediante la aplicación técnica de la mecánica, de la química, etc.; en este caso, y como siempre, la concepción teórica tiene que ser perfeccionada por la experiencia práctica acumulada en gran escala¹¹²

La ciencia encuentra en la industria un espacio para la construcción y puesta en práctica de modelos y principios de aplicación procesual; la producción ya no está instalada únicamente en el espacio de la producción de mercancías, sino en la producción de máquinas, medios de producción, ingeniería de sus propios procesos de producción y reproducción.

La definición marxista de «empirismo» como fundamento de todo conocer, la actividad «teórico-práctica» o «practico-crítica» como conjunción necesaria de todo saber, se conjuga en el ámbito de la tecnología industrial mediante la unificación de sistemas de conocimiento científico y sistemas económicos, en la posibilidad de aunar la teoría y la práctica en el punto exacto, lo social y las condiciones materiales que lo configuran:

La "verdad en práctica" es la ciencia que se transforma en un concepto de transformación, posibilidad y actualidad de una fuerza de transformación. Las categorías marxistas están formadas en este enredo, su mecanismo de formación sólo puede funcionar cuando el material se ha formado por completo según estos tres criterios¹¹³

La industria, asistida por la ciencia, se configura proyectando grandes y complejos *mecanismos automáticos de función*, que en analogía y desde el conocimiento de los principios de organización y procesos biológicos que mantienen y producen la vida, desarrollan gigantescos sistemas articulados que ejecutan autónomamente todo el desarrollo del proceso productivo en cuestión.

Como reflejo de lo orgánico, los complejos mecanismos funcionan ahora con una independencia que procede principalmente de un núcleo, su motor, que posibilita el funcionamiento continuo y la independencia definitiva de la fuerza de trabajo.

Análogo a un corazón, el motor es ahora el centro generador y mantenedor del proceso continuo, de la reproducción de los procesos, así como de las mercancías.

En cuanto sistema organizado de máquinas de trabajo que sólo reciben su movimiento de un autómata central, por medio de la maquinaria de transmisión, la industria maquinizada reviste su figura más desarrollada. La máquina individual es desplazada aquí por un monstruo mecánico cuyo cuerpo llena fábricas enteras y cuya fuerza demoníaca, oculta al principio por el movimiento casi

¹¹² Marx, *ibid.*, p. 462

¹¹³ Negri, *op. cit.*, p.65

solemnemente acompasado de sus miembros gigantescos, estalla ahora en la danza locamente febril y vertiginosa de sus innumerables órganos de trabajo¹¹⁴

Un factor fundamental, la *transmisión*¹¹⁵ como el proceso motor que posibilita que este «cuerpo» funcione independientemente y según el cual la división del trabajo y las cadenas que lo componían sean organizaciones obsoletas.

La trans-misión — relacionada con la trans-formación — es definida por la mecánica, como el conjunto de mecanismos que comunican el movimiento de un cuerpo a otro, alterando generalmente su velocidad, su sentido o su forma.

La transmisión es por tanto una acción efectiva por su capacidad de comunicar los diferentes «órganos» o «máquinas simples» de los que está compuesto el «sistema mecánico» y que mediante esta acción, organiza, ejecuta y comunica las complejas y diversas operaciones de transformación que constituyen el proceso total, y que sin ésta, quedarían inconexas.

Estos «grandes cuerpos mecánicos» centralizados desde un motor y articulados funcionalmente, requieren de las fuerzas de la naturaleza, de las energías crudas que ponen en marcha y garantizan el funcionamiento continuo de estos nuevos «monstruos mecánicos».

En cuanto maquinaria, el medio de trabajo cobra un modo material de existencia que implica el reemplazo de la fuerza humana por las fuerzas naturales, y de la rutina de origen empírico por la aplicación consciente de las ciencias naturales. En la manufactura, la organización del proceso social de trabajo es puramente subjetiva, combinación de obreros parciales, en el sistema de las máquinas, la gran industria posee un organismo de producción totalmente objetivo al cual el obrero encuentra como condición de producción material, preexistente a él y acabada. En la cooperación simple, e incluso en la que se ha vuelto específica debido a la división del trabajo, el desplazamiento del trabajador aislado por el obrero socializado sigue siendo más o menos casual. La maquinaria, con algunas excepciones que habremos de citar más adelante, sólo funciona en manos del trabajo directamente socializado o colectivo. El carácter cooperativo del proceso de trabajo, pues, se convierte ahora en una necesidad técnica dictada por la naturaleza misma del medio de trabajo¹¹⁶

Desde el momento en que el desarrollo de lo industrial presenta la posibilidad de reemplazar la limitada fuerza humana por las «ilimitadas» fuerzas naturales, desde que el poder tecnológico posibilita, ya no la defensa ante este poder aniquilador, sino la canalización de dichas fuerzas elementales en beneficio propio, el papel que desempeñan los «agentes de la producción» industrial se redefine en torno a esta cuestión principal ya que ni su fuerza ni su destreza «técnica» son ahora vectores de importancia.

El baremo que se aplica para medir la productividad de la máquina, radica en el grado en que sustituye al trabajo humano, por lo que, sustituida la «fuerza muscular», la industria de los «medios de producción» trae de nuevo a colación la cuestión del consumo de los medios de producción ya referidos y que de nuevo adquiere todo su sentido.

¹¹⁴ Marx, *ibid.*, 464

¹¹⁵ La transmisión del latín «transmissio», está compuesta del prefijo *trans-* que indica progresión y la acción de llevar de un lado al otro y de *-missio* que designa un envío, la acción de enviar, lanzar, derivado de *mittere*, enviar, que procede de la familia etimológica de meter.

¹¹⁶ Marx, *ibid.*, p. 469-470

Canalizando las fuerzas o energías naturales, la industria moderna encuentra el modo de proporcionar alimento a las “ciclópeas” maquinarias para que puedan funcionar y operar las transformaciones asignadas.

Como mecanismos reproductores autónomos, la maquinaria moderna requiere de éstos inmensos caudales energéticos como origen de su fuerza motriz y transformadora. Este proceso de consumo ya no reviste únicamente la destrucción de lo natural para la producción del artificio humano, sino un nuevo poder, que *encauza los procesos naturales hacia los procesos industriales y transforma estas fuerzas crudas, en objetivos específicos*; este «nuevo» poder, desdibuja para siempre los perfiles o límites que hasta ahora habían separado el contexto de lo natural y el contexto del artificio humano.

Edgar Morin se refiere a las consecuencias que estas disposiciones ejercen sobre el término producción:

este término de producción se ha debilitado considerablemente en nuestras máquinas artificiales, a pesar de que fueron concebidas esencialmente para producir y están sometidas a la productividad. Así, estas máquinas producen movimiento, transformando energías químicas, eléctricas, atómicas, etc., en energía mecánica, y son *motores*, producen *performances* (actuaciones, realizaciones, prestaciones), es decir, acciones que tienen forma precisa y finalizada, generadas en virtud de una competencia; producen cosas¹¹⁷

Este reemplazo también re-significa las funciones y cometidos de los agentes de la producción industrial moderna y amplía el espectro de las condiciones requeridas para trabajar en una fábrica, sin embargo, Morin señala hacia los mismos parámetros: no importa tanto que se produzca mercancía como movimiento, *performances*, todo está dentro de las mismas categorías de proceso preciso y completo, dentro de las categorías de cosa.

Como gigantesco cuerpo mecánico autónomo, las funciones son ahora «auxiliares» —alimentar y vigilar, controlar y reparar constantemente la máquina motriz— de tal manera que obreros, obreras, niños, ingenieros, mecánicos, carpinteros, etc., organizados según *categorías de educación especializada* o desde la ausencia de la misma, son los agentes de una producción sin mayor cometido que *asegurar la continuidad* y buen funcionamiento de este cuerpo productivo y reproductivo.

En contraposición a la manufactura, en la fábrica los agentes ya no son órganos de este cuerpo, sino «apéndices vivientes» reemplazables que se incorporan a un mecanismo independiente a ellos; la especialidad vitalicia de estos «productores» ya no será la de manejar una herramienta parcial, sino la de proyectar objetivamente el proceso, la de servir, mantener y alimentar a estas máquinas reproductoras de «procesos continuos», la de evitar el fallo o corregir el error, en una tendencia creciente a la producción y a la perfección de procesos meramente humanos y por tanto a la producción y perfección de sus «productos».

Adelantada por Engels al inicio de este apartado, esta afirmación ahora adquiere todo su sentido: «Ya nadie podía decir: esto lo he hecho yo, este producto es mío».

La producción moderna cree disponer ahora de los medios para transformar y dominar el mundo y esto presupone un sentimiento general de poder hasta entonces reservado a las entidades divinas.

¹¹⁷ Morin, *op. cit.*, «El Método. La naturaleza de la naturaleza». Parte 2ª, Organización (la organización activa), cap. I, Los seres máquina: praxis, transformación, producción. p. 186

Desde este ámbito que se aleja de las particularidades y límites de la fuerza humana, toda organización “colectiva” es necesaria para establecer el nuevo poder y mantener una situación que repercute de forma global en toda la episteme moderna.

j) Los productos de la re-productibilidad técnica: cuestiones de potencia

El producto de este «sistema productivo-re-productivo», de estos «sistemas de máquinas», tiene unas características propias que hacen de éste un elemento esencial del mapa conceptual del término producción moderna, y que como veremos más adelante, como en relación a otros tantos términos ya descritos, es origen de especulaciones dentro de ámbitos como los de la filosofía o el arte inexcusablemente.

Ciertamente, el producto industrial está realizado, en el sentido de que ha llegado a término el proceso productivo, pero la particular relación de lejanía con su principio —en otras palabras: su reproductibilidad— hace que el producto no se posea nunca en su forma como en su fin, y que de esta manera permanezca en una condición de perpetua potencialidad¹¹⁸

Los productos de la técnica moderna están cada vez más alejados de las consideraciones en torno a los productos de la técnica antigua si advertimos la diferencia fundamental entre los productos de la técnica artesanal y los productos de la *poiesis*; *potencia o actualidad* eran rasgos categoriales que se organizaban según la proximidad con su origen, con su capacidad de experiencia o con sus cualidades de presencia o utilidad.

La industria moderna borra estas «distinciones» desde su capacidad para reproducirse a sí misma, desde su capacidad para diseñar y producir mecanismos, para *fabricar procesos* que funcionan de forma autónoma y que producen y consumen ininterrumpidamente.

El giro es crucial al observar la preeminencia que adquiere el proceso interno, sus fuentes, articulaciones, tiempos o intervenciones, y esta preeminencia se traduce también en una relación característica de la producción moderna con los resultados de esta hiperactividad.

Como Giorgio Agamben señala y como su propia etimología desvela, el pro-ducto es el resultado final de la acción o actividad productiva, y esto de alguna manera es subvertido en la moderna sociedad industrializada y capitalista.

El proceso lineal «paso a paso», es ahora un proceso de «cadenas y series», circular y continuo de transformación, que dificulta la comprensión de su realización y de su dimensión temporal.

De nuevo y en analogía con su sentido etimológico, la industria¹¹⁹ se configura dentro de sus propios parámetros lingüísticos y nos ilumina algunas cuestiones a tener en cuenta.

Su designación actual define *todas las actividades humanas destinadas a la obtención y transformación de todas las materias naturales con vistas a la obtención de bienes transformados de consumo*, pero en latín significó primero “aplicación y laboriosidad” y al mismo tiempo “ingenio y sutileza”, muchas veces “artificio solapado que uno trama en el interior de su mente”.

¹¹⁸ Agamben, *op.cit.*, *El hombre sin contenido*, p.109

¹¹⁹ El término industria proviene del latín *industria*, formado por el vocablo *indu-* (en el interior) y la raíz del verbo *-struo* (construir, apilar, organizar, fabricar), con el sufijo de cualidad, *-ia*.

Tal vez la lejanía o falta de visibilidad que la industria moderna señala en relación al modo en que son fabricados sus productos, pueda hacernos pensar acerca de la relación que pudiera tener con el sentido que aporta la cualidad de «solapamiento» procedente de este último sentido latino.

Fragmentado, lo industrial presenta desde su propio núcleo, una producción compleja. Los procesos que lo industrial produce, son procesos articulados desde una profundidad mecánica y una organización de los agentes de la misma que diseñan o controlan pero que desconocen todos y cada uno de los elementos que la configuran y la hacen funcionar.

La producción moderna industrial en su condición reproductiva, fértil, prolífica, es capaz de reproducir infinitas veces el mismo proceso y por tanto, el mismo producto. Esta condición es la condición de la abundancia, de lo repetitivo, de lo reproducible y esta misma característica es el motivo por el cual el producto de algún modo deja de serlo para convertirse en mercancía para circular, ser almacenada e intercambiada.

El producto es ahora el resultado de una actividad productiva frenética. Como indica Agamben, desde su condición de resultado, el producto estaba vinculado a la forma en que se realizaba de principio a fin, cuando los procesos eran finitos y cuando el producto era un artículo de necesidad, utilidad o incluso lujo, pero el objeto industrial viene determinado por el mismo modo en que ha sido realizado: fragmentado, aislado, serializado o reproducido, el producto industrial no concluye cuando termina el proceso que lo produce, sino que pasa a otro ciclo, el proceso de circulación del capital ¹²⁰ que engloba su distribución, su puesta en el mercado, el tiempo de venta e incluso la reconversión del dinero o el tiempo de compra.

Una vez más, los ciclos circulares se revelan como las formas de una producción que siempre *transita y transforma* pero que nunca concluye definitivamente. El producto moderno por tanto no tiene entidad, se encuentra desvinculado permanentemente de «sí mismo» por lo que es un simple medio de transición, un elemento parcial del conjunto económico-social que lo sustenta que corre la misma suerte que el trabajo o los propios individuos:

Con el carácter útil de los productos del trabajo se desvanece el carácter útil de los trabajos representados en ellos y, por ende, se desvanecen también las diversas formas concretas de esos trabajos; éstos dejan de distinguirse, reduciéndose en su totalidad a trabajo humano indiferenciado, a trabajo abstractamente humano¹²¹

Indiferenciados e indistintos, el trabajo o los productos, sólo adquieren relevancia o significación como partes del conjunto global al que pertenecen. El valor de «algo», siempre viene especificado y adquiere sentido en relación a lo «otro», de tal forma que mercancía o trabajo, pasan a ser valores relativos en la *operación de la comparación*, pero nunca como valor por y en sí mismo.

Su reproductibilidad subraya esta cualidad y señala hacia la pérdida de sus vínculos con el origen, con la autenticidad o con la unicidad; su indiferenciación sólo se pierde en la comparación, y su carácter de potencia insuperable nos orienta hacia la importancia de la actividad o producción por encima de las determinaciones o caracteres finales, aquí configurados en el producto.

¹²⁰Marx, «El Capital»; libro segundo, «El proceso de circulación del capital», capítulo XIV, «El tiempo de circulación», p. 307

¹²¹ Marx, *op.cit.*, libro primero, cap. I, *Mercancía y dinero*, p. 47

La modernidad se interesa por los medios, por los tránsitos y las transformaciones. Lo determinado, finalizado o aparentemente concluido, se interpreta como una derivación, como un paso intermedio a otro proceso que revierte del anterior, por lo que también los productos de la técnica moderna son medios que están en camino de convertirse en otra cosa.

No es sólo, y quizá ni siquiera primordialmente, el desarrollo de la sociedad comercial lo que, con la triunfal victoria del valor de cambio sobre el valor de uso, introdujo en primer lugar el principio de intercambiabilidad, luego el de relativización y, finalmente, la devaluación, de todos los valores. Para la mentalidad del hombre moderno, tal como quedó determinada por la evolución de la ciencia moderna y el concomitante desarrollo de la filosofía moderna, fue decisivo que el hombre comenzara a considerarse parte integrante de los dos procesos, superhumanos y que lo abarcan todo, de la naturaleza y de la historia, los cuales parecían destinados a un infinito progreso sin alcanzar ningún inherente telos ni aproximarse a ninguna idea predeterminada¹²²

¹²² Arendt, *op.cit.*, cap. *La derrota del homo faber y el principio de felicidad* p. 332

2. DISPOSICIONES

a) *ser productor: biológico, económico y cultural* b) *principios operativos clásicos y modernos: de la representación al análisis de los sistemas significantes* c) *la influencia de los modelos analíticos del materialismo histórico y del psicoanálisis* d) *los procesos y las restricciones: análisis de las estructuras de la transformación* e) *producción y/o creación*

a) Ser productor: biológico, económico y cultural

Podríamos empezar diciendo que los parámetros que circunscriben la descripción de la producción moderna, concluyen con las definiciones y conceptos que giran en torno a la producción cultural como el lugar desde el cual terminamos de dibujar el perfil de su episteme. Y sería exacta la afirmación si no incurriera en una especie de error de base que parece obviar la procedencia de esta tercera categoría y que junto a las precedentes, orbitan alrededor de un núcleo estructural que sustenta la auténtica cuestión moderna: el “hombre”(o ser humano) objetivado desde una característica fundamental, «ser productor».

Lo común de las perspectivas procedentes de la biología, la economía y la cultura, es el estudio del ser humano a través de su empiricidad y se analiza —en este mismo orden— en términos de *funciones y normas, reglas y conflictos, significaciones y sistemas significativos*¹²³, todos ellos intercambiables y aplicables entre sí.

La empiricidad y su formalización muestran por tanto el lugar vinculante de los análisis modernos, que encuentran en los espacios de la *operatividad* la apertura hacia la reflexión crítica respecto de los sistemas clásicos y hacia los replanteamientos de los sentidos y funciones de la práctica artística, que se dan en el contexto de la eficacia o fracaso del lenguaje como vehículo de los relatos históricos y del pensamiento de los seres humanos.

Lo *teórico-práctico* parece conjugar muchas de las promesas e ideales de la modernidad al perfilar tanto el terreno de la vida, de la economía y del conocimiento en el lugar mismo en el que se produce; esta perspectiva pretende iluminar todos aquellos elementos que el ideal racionalista había dejado en la sombra de la devaluación práctica, y es ahora cuando el objeto fundamental de la producción cultural, *el lenguaje*, se analiza bajo la perspectiva de su propio comportamiento.

Ahora, sin abstracciones especulativas y un tanto tramposas, el lenguaje es arrancado de un espacio de idealismo operativo para observarlo en su practicidad, es decir, ya no como elemento del orden universal, sino que, como elemento empírico y vehículo de la comunicación entre seres humanos, manifiesta las faltas, rupturas o discontinuidades que ponen en duda la eficacia indiscutible del proyecto ilustrado.

Sin perder el sentido que el vínculo de la producción dibuja en torno a los parámetros de lo humano en la episteme moderna, el lenguaje se configura como la herramienta fundamental sin la cual toda construcción de lo social, de las interrelaciones y de las intersubjetividades serían inviables.

La intercambiabilidad de los términos con los que lo biológico, lo económico y lo cultural son analizados, nos llevan a no olvidar que la perspectiva pragmática vuelve continuamente sobre la importancia de la *interrelación como operación de la transformación*, pero también como elemento que desintegra y diluye toda categoría, jerarquía o estructura inmutable en una espesura más

¹²³ Foucault, Op.Cit., cap. *Las ciencias humanas. Los tres modelos*, p. 347

profunda aún, que se define en la apertura a los elementos inestables que caracterizan el tiempo propio de lo denominado como “vida”.

Con una fuerte disposición a la contextualización, el análisis moderno muestra los límites del sistema clásico y, postulando la presencia de las analogías, de las fricciones, de las discontinuidades o suspensiones, provocan, más que una verdadera destrucción de sus estructuras universales, una suma de lo evasivo y lo cambiante a los modos de organización, clasificación y cuantificación casuales de proceder. Tal amplificación supone la reconsideración del lugar que ocupan estas operaciones en la nueva estructuración que, ahora rehúsa de la unidireccionalidad significativa y de la supuesta neutralidad del sistema sónico, orientando la mirada a los espacios en los que el lenguaje es puesto a prueba: *los contextos sociales vivos* de los que Benjamin¹²⁴ habla.

Equivalente a la vida o la economía, el lenguaje sólo adquiere sentido en el espacio de las relaciones entre los seres humanos y lo que esto genera, por lo que las tres dimensiones de la producción moderna son las tres mediaciones esenciales en las que los seres humanos producen.

Esta perspectiva se instituye como la nueva dinámica capaz de desvelar la importancia del lenguaje como una herramienta de la que la sociedad dispone para entenderse, pero que en su puesta en práctica, señala las fuerzas y las flaquezas, los límites y las aperturas que hacen de los sistemas de significación, sistemas con menos consolidación y transparencia de lo que tal vez el proyecto ilustrado soñó.

Situado en el frágil espacio de los asuntos mundanos, el lenguaje también se presenta como un instrumento del dominio, del control, y en contrapartida, de sumisión y estructuración de moralidades imperantes.

Como herramienta de la producción cultural, y por tanto de los progresos históricos, el lenguaje dejará de ser poco a poco el vehículo de los «grandes relatos» para configurarse como el medio fundamental que marca, desde los desarrollos intelectivos a la configuración de las “identidades”, y que en contacto directo con las estructuras y mecanismos de lo social, se revela como un elemento fundamental de los conflictos y consensos, de los cambios y la evolución, lo que señala la hondura de su efectividad.

Como instrumento práctico, el lenguaje será la base de los nuevos proyectos, que críticos con la inmutabilidad que la jerarquización del conocimiento había producido, encuentran en la viveza del lenguaje el lugar exacto en el que se genera, es decir, encuentran en las prácticas y actividades de lo colectivo, el fenómeno de la significación, el cual, desde los análisis más pormenorizados puede describir los caracteres, similitudes y diferencias culturales entre pueblos, que pueden ser lejanos tanto en el espacio como en el tiempo como observa la etnología.

Tratando de provocar la pérdida o ruptura de las bases epistémicas clásicas, el contexto cultural moderno proyecta sus objetivos hacia los intentos de desarticulación “consciente” de sus sistemas significantes.

Para ello recurrirá a múltiples tácticas de combinación, comparación o aproximación que sitúan al lenguaje en el mismo lugar del cambio, de la posibilidad, de la transformación, de la irrupción, del desfase o la imposibilidad y que tensan la “asunción” de su carácter performativo y por tanto productivo.

¹²⁴ Walter Benjamin. *El autor como productor*, 1934

Contextualizado y contextualizador, el lenguaje deja de ser método abstracto e incontrovertible de la representación, para funcionar como motor de la experiencia compleja, para ser instrumento de los itinerarios, de las particularidades, de los entornos de lo específico, de la producción intelectual múltiple y fragmentada que puede ser recorrida por el lenguaje gracias a su carácter flexible, descriptivo y sintomático, pero también por su carácter limitado, frustrante, reticente y categorial en la inmediatez de su entorno.

Sus múltiples condiciones implican las metodologías más complejas y como responsable principal, ahora el *productor cultural* es el explorador y agente de las operaciones lingüísticas que como tal, ve su práctica invadida por una red de cuestiones adyacentes que lo sitúan en el centro de la *observación de su propio actuar* y en un análisis que debe reconsiderar los elementos, factores, medios, modos y condiciones de sus sistemas significantes que ahora demandan una atención minuciosa desde la inestabilidad y precariedad de su objeto así como desde el carácter determinista de su propio contexto.

b) De los principios operativos clásicos a los modernos: de la representación al análisis de los sistemas significantes

Ubicada en los lugares de la *empiricidad* y la *contextualización*, y equivalente en los espacios de las relaciones sociales, la producción cultural es a partir de ahora impelida a reconsiderar de forma paulatina y constante, tanto las funciones como los objetos y medios desde los que su práctica tiene lugar.

Situación originaria y vinculada a los cambios epistémicos que la tecnología industrial provoca a nivel global, y tras los primeros análisis que de esta situación se empiezan a deducir, las disyuntivas ante las que se encuentra el ámbito de lo simbólico, imploran la búsqueda de alternativas que ayuden a redefinir su práctica bajo los nuevos presupuestos que focalizan los principios estructurales hacia las propias mecánicas en las que consiste la puesta en práctica de su principal herramienta, el lenguaje.

En la «episteme clásica», se habían construido los métodos del cálculo y la medida eliminando todo factor desestabilizador, con el objetivo puesto en la resolución de la duda cartesiana o la obtención del conocimiento “claro y distinto”, se rechazaba toda presencia evasiva por su carácter “ilusorio”; sin embargo, desde sus propios límites metodológicos, la episteme clásica concluía en un «racionalismo idealizado» o una «idealización del racionalismo» que para la nueva sociedad emergente pierde su valor efectivo y a partir y contra la cual, convoca la presencia de la *experiencia*, de la *operatividad*, de la “puesta en práctica” que pone en riesgo la aparente consistencia de tales sistemas.

Del mismo modo que el proyecto ilustrado acometió la ardua labor de construir los sistemas normativos generales que debían regir la articulación del significado unívoco, el proyecto moderno asume otra ardua labor que consistirá, precisamente, en la desarticulación de ese sistema, que interpretado ahora como tradicional y por tanto inmutable, representa para la mentalidad de la época, los límites, la rigidez y una sobrecarga para sus objetivos más directos: *el progreso y la transformación material del mundo*.

Debido a las repercusiones de los nuevos modelos, a partir del XIX toman posiciones todos los elementos contextuales que rodean al objeto, sujeto, hecho o fenómeno a analizar o “sobre el cual” proceder. Ahora, ni el sentido puede ser unidireccional, ni el conocimiento consiste en la aplicación del cálculo a priori, sino que el proyecto moderno intenta hacer entrar en escena todo aspecto

significativo en la proyección de las *estructuras operativas* que amplifican los vectores de lo que hasta ahora había sido *la cognición*.

Lo cualitativo, lo sensible y lo particular que no habían podido tener cabida en un sistema cuya metodología principal era la clasificación y el orden, y cuya tendencia y objetivos se inscribían siempre en la definición de lo genérico y en la “obtención” de la verdad racional y razonada, serán ahora integrados como factores elementales del análisis y experiencia del conocer.

La Ilustración, demasiado estricta desde su proyección estabilizadora y realizada desde los procedimientos de la razón y la verdad, contraría los tiempos modernos que se adjetivan desde los parámetros del *progreso, del cambio y la innovación*.

Las síntesis definitivas y las verdades universales obtenidas desde los procesos de la causalidad lineal o los procesos de dialécticos hegelianos, son ahora desmembrados desde una intención provocadora de contextos entrópicos desde los que poner en cuestión todo elemento unívoco y determinante y así comenzar a escribir los relatos con los que la episteme moderna caracteriza sus propios sistemas de pensamiento.

Provieniendo del experimento y del sistema de representación clásicos, el arte siempre había mantenido a buen recaudo un modelo de procedimiento “finalista” que, ocultando su “hechura”, hacía de sus *resultados*, de sus *obras*, de sus espacios de representación, presencias conclusas con disposición a la interpretación y a la lectura unívoca, a la identificación y articulación del signo.

Como sistema cerrado y apriorístico, lo fundamental se hallaba en la función del signo como vehículo e instrumento de análisis, haciendo inseparables las funciones del texto y la imagen como constatación y demostración recíproca de las evidencias, formas, estructuras y descripciones de lo “real” desde el consenso del método universal.

Es interesante observar las “consecuencias” del propio mecanismo de la representación clásica, que al obviar las particularidades del proceso ocultándolas en la obra final o al poner toda la energía en la forma idealizada de lo concluido, caían una vez más en metafísicas, auras y virtualidades que terminaban situando a todas las categorías del conocimiento en espacios extranjeros de lo particular.

La racionalidad más pura, la cognición, materializando los significados en síntesis finales y perfectas, desvelaba modos deterministas y polarizados por las características de sus propios métodos, que concluían en sistemas de resultados encerrados sobre sí mismos.

La verdad, que era la demostración de la superación de toda contradicción, excluía conscientemente todo elemento perturbador del orden casual de las operaciones deductivas precedentes, por lo que el sistema clásico, desde el *aislamiento* del hecho u objeto de observación, eludía todos los parámetros de su contextualidad generando la unicidad, la visión de la totalidad construida, que designa Martin Jay como la «mirada ocularcentrista»¹²⁵ propia de la representación clásica, reflejo directo de sus modos de proceder hacia la evidencia.

La producción o creación cultural, que hasta ahora había asumido las funciones de complementariedad textual, y que como informadores y portadores de los “grandes relatos” elaboraban los modelos y guías de la tradición cultural, son a partir de entonces cuestionados desde

¹²⁵ Martin Jay, *Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo*. Estudios Visuales, nº1, Noviembre 2003, p. 60-81

su misma interioridad estructural, desde su misma práctica que ahora reclama su lugar dentro de los espacios y mecánicas en que tiene lugar un conocimiento menos “seguro de sí mismo” y en camino de experiencias más complejas y análogas a las cuestiones que conciernen a los seres humanos, ya no como seres racionales, sino como seres sociales, y por tanto pregnantos y reactivos.

Las disensiones con el sistema clásico parecen convocarlas el itinerario que trazan las «ciencias de la vida» y el entorno de la producción material que confluyen hacia una tipología de análisis basada en lo pragmático como método que lucha contra el pre-juicio y que se conforma como el sistema de conocimiento *práctico-crítico* que “diseña” los nuevos métodos, abiertos a la experiencia, presencia y conocimiento de la casualidad, de lo difuso y lo indeterminado.

Definidos como aperturas y rupturas, los sistemas de análisis modernos integran definitivamente el poder del entorno concreto como elemento determinista de conciencias, y señalando hacia la permeabilidad de los seres humanos a las circunstancias y las consecuencias, se multiplican los elementos, condiciones y modos en que puede y debería desarrollar sus funciones los espacios desde los que el lenguaje es producido y utilizado como vehículo del sentir colectivo.

El cuadro de la representación clásica es el sistema reglado de la identificación y conocimiento de “lo que hay”, que como un transparente reflejo del mundo, confirma, numera y nombra de forma general.

La producción moderna es una producción de la ruptura, de las posibilidades de la asociación, del desorden incoherente que evoluciona hacia la coherencia, siempre de forma parcial y específica, en un discurrir temporal, abrupto en muchas ocasiones.

Las formas de proceder van, desde la lineal, que es aquella que desde el origen hasta el final lleva una pauta ordenada y tendente a algún final, al circular continuo, obsesivo y reiterativo sin fines predeterminados más que su mismo producirse o al discontinuo o polimórfico cuyas derivaciones inesperadas utilizan reglas de combinación, vinculación o asociación que multiplican los resultados posibles.

Roto el hilo de los procedimientos causales que parecía guiarnos y hacernos avanzar seguros por los territorios del conocimiento, ahora se manifiesta un espacio diversificado y abierto a las enormes extensiones en que consiste la observación de *lo cualitativo* y *lo sintomático*, al espacio de las *posibilidades múltiples* que no aseguran éxito en el trayecto pero sí conocimiento y experiencia compleja.

La *disección* como uno de los métodos del experimento clásico, al separar, favorecía la identificación y la distinción que permitía situar dicho elemento dentro de un sistema naturalista de organización lógico-universal.

Desechando lo cualitativo como inductor del error, el sistema clásico apartaba justamente aquello en lo que los ámbitos de la producción cultural moderna se detienen como lugares inevitables de todo proceso consistente en integrar y conocer los motivos, las formas y las reglas en las que lo desordenado, inesperado o incoherente se comporta y cumple sus cometidos.

Otorgando un lugar a todo el abanico de matices de los que se compone la experiencia del conocer, se empieza a iluminar lo que por *impreciso* y *ambiguo* había sido relegado por sus “aparentes” implicaciones con todo “conocimiento” basado en la credulidad.

Pero ahora la perspectiva es distinta y la episteme moderna parece el lugar propicio para la elaboración de sistemas que posibiliten el trato con los planos de lo *fenoménico*, del lenguaje que sin enlace ya no es contradictorio sino complemento del desarrollo hacia las estructuras normativas.

Todo esto hace que la percepción del pensamiento concentrado, propio del conocimiento clásico, se convierta en una interpretación y elaboración del conocimiento que desde la dispersión también señala a las miradas suspendidas, curiosas, sospechosas o despreocupadas como nuevas configuraciones de un saber, que por complejo, no deberá ser menos riguroso sino que por el contrario requiere de metodologías más inquisitivas y articuladas como iremos viendo.

Desde que la producción cultural presiente la pertenencia de su objeto, el lenguaje, a los espacios de la movilidad y el cambio, sus sistemas son revisados conforme a la nueva estructura subyacente.

Por tanto, mientras que el objeto de los análisis en el plano de la producción cultural está en los espacios en los que la disolución de los sentidos estables es un hecho irremediable, en donde «lo inconsciente» se erige como emblema de los nuevos puntos de partida que, sin orden ni ley aparente, semeja el lugar más próximo al posible lugar del nacimiento del lenguaje, la búsqueda más implacable se orienta hacia las metodologías a través de las cuales hacer que lo «asistemático» se manifieste y se deje analizar en términos estructurales y de progresos evolutivos.

Alejándose de los sentidos y modos indiscutibles, la producción cultural se configurará como una propuesta crítica con respecto a sus propios sistemas significantes, que busca los lugares más próximos a un “origen” imposible o lugar primigenio del lenguaje de los “hombres” sin relato, con una especie de objetivo invertido con el que deshacer el recorrido, desaprender lo aprendido y desarticular el rígido sistema, que restrictivo en su experiencia del conocer, no alcanza a tocar más que generalidades abstractas para un contexto en cuyo centro ahora está un «hombre» definido como sujeto multidimensional y particular.

La simbolización dejará de ser la «pantalla» de las representaciones del mundo para convertirse paulatinamente en otro lugar desde el cual teorizar, demostrar, cuestionar, analizar y proyectar interrogantes de un modo semejante a cualquier otra disciplina de pensamiento.

Lo fundamental no se encuentra inscrito ahora en la elaboración de sistemas ni imágenes estables e inmutables, sino precisamente en la búsqueda de los nuevos fundamentos que pudieran describir en qué consisten los nuevos modos de la producción cultural y desde qué lugares del espectro social deben ser llevadas a cabo.

c) Influencia de los modelos analíticos del «materialismo histórico» y del «psicoanálisis»

Conectados desde su *estructura subyacente* se hace difícil discernir la prioridad de los ámbitos debido a la aplicación generalizada de las perspectivas que se enlazan a la configuración *del ser humano como ser productor*, y por la nervadura que recorre todo el contexto, desde la *interrelación* como lugar de la transformación, pero a determinados sistemas de análisis les corresponde la influencia que ejerce su punto de vista que, desde la elaboración de sus metodologías, revierten sobre el contexto general epistémico.

Las nuevas estructuras sociales propiciadas y organizadas según la instauración de los modelos de producción industrial, generan también la aparición de nuevos modelos analíticos impulsados por un ambiente que requiere formas distintas de ser observado y evaluado.

La evidencia con la que la industria pone sobre la mesa la fuerza performativa que los *cambios en las condiciones materiales de vida* suscitan de forma conjunta, potencia también nuevos tipos de análisis enfocados a comprender la situación por sus factores diferenciales y sus posibles consecuencias; uno de sus casos más representativos es el del «materialismo dialéctico e histórico» como precursor de los principios operativos de la «práctica-crítica».

Factores como la «contextualización» y la «especificidad de las condiciones» se erigen como condición metodológica que utiliza las circunstancias concretas como datos fundamentales de la interpretación y estrategia desde la que acometer cualquier fenómeno.

La inserción de lo «contextual» como condición determinante en la lectura de cualquier *situación*, imagen, fenómeno u objeto es una de las derivas del «materialismo histórico», que desde el minucioso análisis que propone, deja entrever la estructura de una visión que requiere tanto de un verdadero *trabajo de campo* como de la *multiplicación de los puntos de vista* desde los que describir e intervenir sobre cualquier cuestión.

El análisis que «sitúa» de forma concreta para interpretar, señala hacia las vinculaciones existentes entre todos los planos de existencia desde los que lo social se organiza y cambia.

Desde el examen de las condiciones, modos, medios y fuerzas de producción, el «materialismo dialéctico e histórico» ubica cada elemento significativo en la estructura general de un espacio preciso de la historia, que en relación a los cambios que lo han propiciado y en orientación al diagnóstico e indicación de los puntos en los que se puede producir el *conflicto* que da paso al cambio, examina toda situación multi-dimensionalmente.

Los elementos aislados no son más que partes de un conjunto que en el *juego mutuo de acciones y reacciones* describen espacios históricos móviles, determinados por *muchedumbres infinitas de casualidades*, configurados por *innumerables fuerzas entrecruzadas e infinitos paralelogramos* de la que se “concluye” un resultado parcial¹²⁶.

Señalando el factor *determinista* de las condiciones contextuales específicas, el materialismo representa una propuesta metodológica minuciosa y múltiple en su observación, consciente de lo efímero de sus objetos de estudio, con la “puesta en práctica” como bandera de un modo de conocer menos “seguro de sí mismo” y verificadora de las formas en las que se producen los desarrollos, las evoluciones y los cambios como fenómeno nuclear de la observación.

Y no son únicamente los condicionamientos mutuos lo que fuerzan los desarrollos, sino los flujos, energías y ciclos naturales —de los que los seres humanos no tienen el control pero de lo que participan— los que producen las transformaciones profundas y significativas en los sistemas sociales.

Entender la evolución de las sociedades y las civilizaciones es el objeto de estas perspectivas de las que también forma parte activa la producción cultural y que recordamos son coetáneas y afines a las perspectivas de la biología y las teorías de la evolución de Darwin.

Desde estos flujos y fuerzas inter-comunicadas, el ámbito de la producción cultural muestra sus conexiones y condicionamientos respecto al contexto general, e inscribe estas perspectivas de múltiples maneras en su espacio de practicidad.

¹²⁶ Friedrich Engels, fragmentos de la *Carta a Joseph Bloch* (1890)

La influencia o fuerza de las perspectivas materialistas, —o tal vez debiéramos afirmar de la propia episteme, de las condiciones de posibilidad que la modernidad anuncia y desarrolla—, las podemos vislumbrar ya en la pérdida de sentido y efectividad “real” del sistema clásico, propiciado entre otras cuestiones, por la aparición de los medios fotográficos y cinematográficos que hacen entrar en crisis los modos en que las imágenes son producidas, percibidas y en consecuencia, pueden y deben ser interpretadas.

Dentro del alcance de este sistema analítico, la producción cultural es puesta a prueba desde sus mismos términos “materiales”, lo que equivale a decir que es revisada según los nuevos modos desde los que el arte tiene ahora la capacidad de producir sus “productos” y de las repercusiones que esto supone a todos los niveles en los que se inscribe su práctica.

La perspectiva materialista, con el objetivo puesto en la descripción de los desarrollos de las sociedades, no es sólo aplicable al espacio de lo cultural en términos de “materialidad”, sino que de forma global, también la producción simbólica procede desde múltiples sentidos que requieren de los parámetros de la «contextualización» como forma de comprensión y producción.

El hecho de que la metodología materialista señale a los condicionamientos recíprocos y a las evoluciones constantes, convierte todo ámbito de significación en formas necesariamente sistémicas de intervención, producción y percepción de sentido, que demanda perspectivas complejas, múltiples y vinculantes en la articulación de los elementos, factores, lugares, mecánicas y funciones desde los que se determina la práctica desde un contexto específico.

Situar la producción de arte dentro de espacios históricos concretos, en relación a sus desarrollos y en camino de sus progresos hace resonar las anacronías, los conflictos y las fallas pero también las posibilidades de los espacios desde los que se producen significados y relatos para la colectividad al subrayar la imposibilidad de las prácticas estables y universalizantes.

Que sólo desde la contextualización podamos acceder a la interpretación adecuada y que sólo desde la conciencia en la parcialidad de los tiempos y determinación de los espacios podamos operar convenientemente, presupone la ausencia de neutralidad de cualquier elemento que intervenga en un «proceso de significación» y señala hacia la necesidad estructural de sus sistemas.

Que el objeto de reflexión y práctica se configure desde su movilidad y desde su forma particular de proceder, presupone la necesidad de “acomodar” o “adaptar” las metodologías a los objetos concretos, que únicamente se generalizan desde las perspectivas y estructuraciones de los procesos como veremos finalmente.

Los principios analíticos propios del materialismo histórico funcionan dentro de un núcleo fundamentalmente basado en la observación de las condiciones materiales y funcionales de organización y gestión de vida, de sus *reglas y conflictos*, pero se encuentra conectado a su estructura epistémica en el análisis y producción de los *procesos* como uno de los puntos fundamentales de la modernidad, que busca en ellos los principios y los fundamentos que describen lo denominado como progreso, evolución y desarrollo.

No es por tanto de extrañar que la producción cultural, como la tercera de las dimensiones de la producción moderna, se profile dentro de estos presupuestos y también verifique las perspectivas de los procesos en sus prácticas.

La importancia que desde el materialismo histórico empiezan a ocupar los análisis de los medios y modos de producción y la falta de neutralidad que éstos señalan sobre la *construcción y determinación de la conciencia* de los seres humanos, desvelan la responsabilidad de pensar acerca del lugar que ocupan las prácticas y los objetos de la actividad cultural en una sociedad completamente transformada por la actividad industrial que camina al unísono del progreso técnico.

Innovar, transformar y cambiar el mundo son el centro de la producción moderna y este objetivo también lo adoptará el ámbito de lo cultural que no se conformará con la mera «*descripción ejemplar*» como función social, sino que desde su frágil situación se le impone el requerimiento de posicionarse ante tales coyunturas como otro de los lugares fundamentales de dicha transformación histórica.

El cambio de perspectiva tiene enormes repercusiones y hace mucho más complejos los análisis que, desde el reconocimiento de la diversidad y diversificación, la fragmentación y la multiplicidad, identifica en los contextos particulares los elementos a tener en cuenta.

Que el análisis materialista señale hacia la *posición concreta* del ser humano en relación al aparato de producción y sus derivas, desde las relaciones que se establecen con otros seres humanos y con su propia actividad, hace inferir una proyección de las consecuencias, de las circunstancias casuales y de la importancia de cada uno de los elementos que pudieran intervenir en la experiencia, en la práctica o en la teoría de toda producción simbólica.

La intercambiabilidad de las normas, reglas, conflictos, funciones, significaciones y sistemas significativos de todo ámbito de producción, hace que la producción cultural no pueda ya dejar de considerar ninguno de estos elementos que ayudan a regular, o tal vez, a definir la vinculación inevitable con su centro y al mismo tiempo requiera de la definición específica del espacio de la significación, ahora teórico-práctico, o mejor, *práctico-crítico*.

Ni los nuevos medios de los que dispone son neutrales en su manera de operar, ni sus modos y funciones pueden ser las mismas a partir de esto.

Las nuevas formas de *reproductibilidad* condicionan globalmente la práctica simbólica que debe responsabilizarse de una situación ambigua y distinta a la de la representación clásica.

Únicamente en los procesos que señalan hacia la acción performativa del tiempo y del pensamiento, encontramos el sentido de una forma de entender y conocer que sólo encuentra su generalización en estos presupuestos.

Como imagen de los procedimientos contextualizadores, minuciosos e incisivos que propone la dialéctica materialista, que interpreta los fenómenos históricos y sociales como «organismos» complejos condicionados y funcionales gracias al movimiento que genera la conexión de todos sus elementos constitutivos, avanzamos en este momento un pequeño pero representativo ejemplo que nos sirve para «ilustrar» la relación de esta perspectiva aplicada al contexto de la producción cultural moderna en el momento en el que todo estaba teniendo lugar.

Aunque Walter Benjamin¹²⁷ en el punto del texto del que extraemos esta imagen está desarrollando, a través del análisis de la fotografía de Atget, el proceso mediante el cual el valor de la obra de arte

¹²⁷ Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989. p. 31-32

cambia de *valor cultural a valor exhibitivo*, desde la disputa del valor artístico entre la pintura y la fotografía, nosotros analizamos este fragmento con la intención de integrar asimismo la interpretación del propio autor que, treinta y cinco años más tarde, analiza y describe este contexto según los parámetros que hemos definido anteriormente.

Atget es sumamente importante por haber localizado este proceso al retener hacia 1900 las calles de París en aspectos vacíos de gente. Con mucha razón se ha dicho de él que las fotografió como si fuesen el lugar del crimen. Porque también éste está vacío y se le fotografía a causa de los indicios. Con Atget comienzan las placas fotográficas a convertirse en pruebas en el proceso histórico. Y así es como se forma su secreta significación histórica. Exigen una recepción en un sentido determinado. La contemplación de vuelos propios no resulta muy adecuada. Puesto que inquietan hasta tal punto a quien las mira, que para ir hacia ellas siente tener que buscar un determinado camino. Simultáneamente los periódicos ilustrados empiezan a presentarle señales indicadoras. Acertadas o erróneas, da lo mismo. Por primera vez son en esos periódicos obligados los pies de las fotografías. Y claro está que éstos tienen un carácter muy distinto al del título de un cuadro. El que mira una revista ilustrada recibe de los pies de sus imágenes unas directivas que en el cine se harán más precisas e imperiosas, ya que la comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie de todas las imágenes precedentes

El tipo de lectura que Benjamin hace en relación y desde las imágenes de Atget, se vincula desde cada uno de sus puntos al proceso mediante el cual la «contextualización» se ejerce como una *metodología de asociación para la interpretación* también de las imágenes, pero podríamos decir, como sistema de análisis propio e inevitable, es decir, epistémico de la modernidad.

Acabamos de asistir a la descripción de cómo la forma operativa, determinada por los nuevos medios, es distinta en su forma instrumental y material, en sus funciones, en sus resultados que demandan una forma diferente de recepción y por tanto de comprensión.

La imagen *señala* ahora hacia la incomprensibilidad y vacuidad del enlace “objetivo” entre el signo y su significado por lo que, a partir de entonces, la forma en que cualquier elemento de la aparente “representación”, depende por completo de una «relación existencial» —no conceptual—, que es lo que le da su sentido.

El lugar y los vínculos que el ejercicio de la contextualización produce, nada tienen que ver con la forma en que se enlazaban y encerraban los signos del sistema clásico desde la “transparencia” lingüística, sino más bien con la forma que produce y mira buscando *indicios, pruebas y síntomas* para comprender el fenómeno subyacente que como elemento específico pero condicionado y vinculado a los procesos de su propia forma *operativa y existencial*, manifiesta la *ausencia de neutralidad de su presencia parcial*, carente de todo valor sin la *acción de significar*.

Es interesante por tanto el modo en que Benjamin rescata la descripción de las imágenes fotográficas de Atget como «*lugar del crimen*» y mediante las cuales, desvela las nuevas exigencias de formalización y comprensión de los modelos de análisis, al señalar hacia esa *mirada incisiva y exploratoria*, que busca las pruebas a través de las cuales reconstruir una situación estructurada a través de su sintomatología; así que tanto para “recibirla” como para comprenderla como para producirla demanda una nueva disposición atenta, comparativa y asociativa de lo que no es una evidencia sino fragmentos de un conjunto mayor que no aporta ni significa nada sin el *ejercicio de la relación*.

Nada es neutro, y los indicios, las señales o las indicaciones son la forma en que, a partir de Peirce los sistemas del lenguaje implican al sujeto de la significación como parte indispensable de un proceso sin el cual la interpretación de cualquier objeto quedaría invalidada.

La significación como una regla de acción nos devuelve hacia los parámetros empíricos, que dentro de los sistemas del lenguaje, revierten en las formas en que esto tiene lugar desde el sujeto que habla y desvela sentidos que Benjamin relaciona activamente con las nuevas condiciones materiales desde las que el significado es *producido y recibido* en la modernidad por medio de *directrices* que marcan el *itinerario del sentido*.

El *indicio* por tanto carece de contenido si no es por una forma especial de comportamiento o reacción ante el mismo que hace de él un elemento que captura nuestra atención de forma irremediable y que Peirce lo explica o define como un relámpago, una luz o un ahora!, un golpe, un choque, es decir, el *shock* tan propio de los procesos de la percepción moderna.

Directamente conectado al entorno reflexivo de la intuición y la voluntad, por ahora únicamente nos detenemos sobre estas cuestiones en el desarrollo de influencia que ejercen los sistemas cuyo cometido se halla implicado en la desarticulación de las formas en que proceden las acciones de la significación que finalmente determinan su función.

Las cosas no son como parecen y no se presentan exactamente como lo que son, sino que la presencia de un objeto, hecho, sujeto o fenómeno tiene más que ver con el *cómo*, con las condiciones y enumeración de casualidades que han dado lugar a su constitución en el *itinerario* de su formación, que con el enlace del concepto abstracto con su objeto.

Los indicios de los que hace mención Benjamin y que desarrolla Peirce desde la semiótica estructuralista, hablan de las señales, de las advertencias, de las marcas que guían, orientan, sugieren y encaminan la articulación del sentido y que de alguna manera desconfían de los sentidos aparentemente directos y claros.

Por tanto, la «lógica» de la significación es una lógica basada en la experiencia que procede de *los individuos en su condición de productores de significados* configurados por los límites, las dificultades y las resistencias que presentan los instrumentos del lenguaje como elementos de la intermediación comunicativa.

El sentido, manifiesto desde sus aspectos cualitativos, afecciones y síntomas originarios de los procesos que subyacen y laten, sólo se presenta de forma “parcial”; dichos procesos manifiestan también una ausencia de control que sólo produce las huellas, los rastros y estelas de su discurrir y que como acción solapada, asoma únicamente en forma de advertencias para la mirada u oído atento.

Y aquí nos encontramos ante el *psicoanálisis freudiano* que asienta toda su base estructural sobre estos presupuestos.

Lo inquietante, lo extraño y lo discontinuo aparecen en el flujo del pensamiento y del habla, de los acontecimientos y circunstancias, y esta evidencia sumada a la de la disociación, el desfase, la contradicción o lo sintomático, se contempla en la episteme moderna como la extensión y tendencia hacia estos lugares, vetados e ignorados hasta ahora, y que agrupados bajo la definición de «lo impensado» por Foucault, puede designar tanto el inconsciente freudiano, como el cuerpo del impulso y la voluntad de Schopenhauer o el error nietzscheano, de tal forma que *lo no cuantificable y lo no controlable cobran ahora valor de análisis y procedimiento*.

La conciencia clásica provenía del juego de la mente que jugando consigo misma, elaboraba los métodos de conocimiento introspectivo propios de la filosofía de este tiempo.

A la construcción de la conciencia moderna le salen al paso los métodos del positivismo, del pragmatismo, del empirismo y del materialismo histórico que no conciben otra perspectiva analítica que la del pensamiento que se constituye, en y a través del espacio de lo social, en el entorno que rodea, influye, fluye e interviene en la “construcción” de cada sujeto, operación, hecho u objeto, en las acciones y reacciones que vinculándose elaboran especificidad y sentido.

Expertos ya en las lagunas que deja la exclusión de *lo impensado* o *lo inconsciente* en los sistemas de conocimiento, la episteme moderna es el lugar desde el que se empieza a buscar la manera de entender, utilizar, conocer, “dialogar” y “tratar” con las características y los recursos que proporciona la observación en torno a este lugar, que por oscuro y desconocido, requiere de un punto de vista “científico” que se aproxime a esta dimensión con el objetivo de erradicar su carácter, hasta ahora misterioso y con la idea de elaborar las estrategias de acceso a esta enorme extensión.

El psicoanálisis, como *sistema táctico* describe otro de los fundamentales puntos de vista de un tiempo que, caracterizado por los nuevos modelos productivos, parece focalizar la atención hacia las dinámicas de los procesos, evoluciones y desarrollos, en este caso «inconscientes», en base a la interrelación, organización y lugar que ocupa el sujeto con respecto a su entorno cultural-familiar y las consiguientes elaboraciones que esto pudiera generar.

Como procedimiento mediador, el psicoanálisis inaugura un espacio de reflexión y una forma de intervención sobre «lo impensado» cuya herramienta fundamental es el lenguaje y cuyas operaciones son la revelación y la interpretación de los sentidos ocultos en las formas desde las que los sujetos se comunican.

El lenguaje es el centro de su sistema, que buscando indicios, conflictos o huellas, señalan hacia *lo que no es evidente*, hacia lo impensado, es decir, hacia lo otro, hacia lo que no podemos conocer más que a través de la mediación del lenguaje y la interpretación de un otro atento.

El psicoanálisis es un buen representante de esa forma de comprender que en el intento de distanciarse de teorías generales y totalizadoras, deshace, disgrega y disuelve para profundizar en lo entrópico con el propósito de encontrar la estructura que pudiera sustentar esta forma evasiva que mantiene la representación en suspenso e incapaz de albergar la figura resolutoria de cualquier juicio, como desde otra forma y contexto analítico podría señalar la *epojé* husserleriana.

Lo sintomático reaparece de nuevo bajo los parámetros de un ámbito que encuentra en la exploración del inconsciente el objeto fundamental de un sujeto construido —o mejor, disuelto— desde lo colectivo, por tanto desde el lenguaje que muestra las fracturas, los límites, los deseos, las historias y los conocimientos como «pruebas» de su propio subsistir.

«*Lo impensado*» es la definición de la presencia de lo evasivo y lo mudo, que por su carácter informe puede integrarse en los procesos que tienden a la legibilidad a través de sistemas que conectan ambos estados, consciente e inconsciente por ejemplo, generando una corriente de sentido que muestra, que lo que se le escapa a la consciencia, también puede poseer “una cierta estructura formal”¹²⁸.

Y esta es una de las obsesiones que describen el recorrido de una modernidad que gira en torno a lugares que se caracterizan por su forma de ser esquivos, ambiguos, imprecisos o huidizos y señalan la pertinencia de modos distintos para poder ser conocidos.

¹²⁸ Foucault, Michel. *op.cit.*, cap. X *Las ciencias humanas*, 5. *Psicoanálisis, etnología* p. 369

Un buen ejemplo de esto puede ser la definición de la termodinámica y de la mecánica estadística del fenómeno de la *entropía*¹²⁹ que de forma general designa el proceso mediante el cual se produce un intercambio de *energía* entre estados energéticamente diferenciados como puede ser el proceso mediante el cual se da la posibilidad de aprovechar como “fuerza”, la energía calórica que “energiza” otra fría por el intercambio.

Lo entrópico tiene que ver con la incertidumbre que existe en lo aleatorio, con el ruido y el desorden que siempre contiene un sistema, de tal modo que integrado, lo evasivo, incoherente o indeterminado, como ya hemos indicado, pasa a ser objeto de valor de análisis, formalización y *calculo de probabilidad* en la modernidad y la entropía lo representa bien.

Entropía, de *en-* (en), *-tropos* (dar vueltas, que cambia de dirección), *-ia* (que indica cualidad), designa de nuevo procesos de evolución, que aquí, comienza a volverse, que retoma, que se desvía.

De nuevo topamos con los centros que sustentan la episteme moderna desde el «intercambio» o «interrelación» como fenómeno de la «transformación» y de los procesos que canalizan y regularizan los flujos como requisito de la producción y reproducción dinámica, pero este ejemplo nos sirve sobre todo para desvelar cómo los objetivos modernos se encuentran en la búsqueda de la *formulación o estructuración formal* en que lo *evasivo y lo cambiante* se comporta.

Así ocurrió en 1876 cuando el físico alemán Clausius le da su denominación y en 1894 cuando Ludwig Boltzmann, físico también, escribe su fórmula ($S = k \log w$); esta formulación servirá en adelante para referirse a la transmisión de datos, de impulsos, para aplicarlo como hizo Wiener a los fenómenos que ocurren en el sistema nervioso de los animales o para recordarnos los «infraleves» de Duchamp como *el calor de un asiento que se acaba de dejar*.

La entropía puede mostrar el fenómeno por ejemplo, de la expansión de un gas, pero también desvela la diversificación del concepto e interrelación de su significado que gira en torno a la estructura en que funciona el proceso en términos abstractos llegando hoy a la cibernética como proceso de intercambio que indican cambio y como procesos que se refieren a la “eficacia de la acción”.

Procedente en parte de las actuales capacidades de los seres humanos, no ya para utilizar las fuerzas naturales, sino para canalizar sus flujos y convertir estos caudales energéticos en la fuerza motriz que mueve la maquinaria y transforma lo crudo en objetos concretos, la imagen que proporcionan las nuevas condiciones borra para siempre la delimitación entre lo natural y lo artificial, permaneciendo ambas en un incesante fluir desde las condiciones de posibilidad que son precisamente las condiciones del intercambio, de los pasos, los trayectos, los canales de transmisión de todo tipo de “infraleves”.

El «psicoanálisis» está próximo a estas cuestiones desde todos sus puntos de vista y metodologías, que en el “trato” con lo inconsciente, elabora un complejo analítico en cuyo centro se encuentra el sujeto particular y casual, y a su lado está el psicoanalista.

Desde la formación del sujeto en el orden social y por tanto circunstancial, a su construcción en el orden de lo cultural, por tanto lingüístico, a su tratamiento como cuerpo deseante formado a través de causas concretas, a las perspectivas de los ciclos evolutivos, al concepto de energía libidinal

¹²⁹ *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Román Reyes (Dir): Tomo 1, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009.

como energía conectora entre las formaciones corporales y psíquicas, a la interpretación de lo sintomático como punto desde el que se deshace el recorrido de las ramificaciones de los productos psíquicos, a la proyección, las resistencias, las fases o los flujos, y así un largo e interesantísimo etcétera, el psicoanálisis es también otro de los ámbitos en que la concepción epistémica de la *práctica-crítica* toma cuerpo y como tal, *estructura su esquema operativo*.

Definido por su propio autor como método *tanto de investigación como de intervención*, el psicoanálisis se configura como uno de los más elocuentes sistemas de intercambio o interacción de flujos performativos a través de los cuales se canaliza lo evasivo, en este caso del pensamiento a través del habla, y que de nuevo muestra uno de los objetos más interesantes de la producción moderna que vuelve la mirada hacia lo “frágil” o “evanescente” con el objetivo puesto en diseñar su estructura y de alguna manera, formalizarlo: fuerzas, tensiones, funciones y fases son algunas de las formas en que lo psicoanalítico organiza figuradamente los procesos de un objeto de por sí impreciso e intangible, lo inconsciente.

La elaboración de su sistema es un complejo entramado de ámbitos, métodos y términos que delimitan el terreno sobre el que el psicoanálisis reflexiona y actúa.

Como método *práctico-crítico* desarrolla teorías procedentes de su propio trabajo de campo, desde la clínica y el ejemplo de los casos particulares de pacientes a través de los cuales las teorías son puestas a prueba y pueden evolucionar sobre una flexibilidad de sus presupuestos de origen.

Como sistema pragmático Freud diseña un esquema o «diagrama» restringido que como un mecanismo productivo busca en la relación paciente-analista un modo concreto de relación, que en aparente comunicación, genera un canal de lenguaje fluido y productivo con varios propósitos que veremos a continuación, pero que ahora mismo nos sirve para vislumbrar el nivel de organización de un sistema de conocimiento que parece englobar casi todos los parámetros generales de la producción moderna.

Flexible y restrictivo en sus herramientas y mecánicas operativas, en su objeto y sus objetivos, el psicoanálisis es un ámbito constituido desde perspectivas múltiples —médica, biológica, filológica, mítica, etc.— y evasivo en sus objetos de experiencia —deseos, impulsos, traumas, etc.— que requiere de procedimientos de acotación y estrategia desde los que el psicoanálisis pueda canalizar, actuar, pensar, interpretar y producir.

Y esta es la “doble disposición” de muchas de las disciplinas y de las búsquedas que en el acercamiento a lo impreciso manifiestan la necesidad de métodos tácticos y estratégicos, de captura y trato con la ausencia de coherencia lógica y la presencia de construcciones de la casualidad.

El psicoanálisis es un proceso de desarticulación de lo estable, de lo que permanece mudo y que es leído como resistencia a derribar mediante el proceso psicoanalítico, que *pensándolo*, restablece el flujo productivo y deseante, la cura.

Pero como el psicoanálisis es un sistema constituido como un sistema productor de teorías a través de los ejemplos y datos del estudio de lo particular y sus comportamientos, como un organismo o una máquina, el psicoanálisis se conforma activamente como un método que busca la autorregulación, la autoproducción y la autoorganización tanto de sus pacientes como de su misma interioridad práctica.

Tanto desde la creación y articulación de un entorno terminológico, como desde la acotación de su objeto de estudio, como del diseño diagramático de la «cura del habla», como del código restringido de Edipo, el psicoanálisis manifiesta continuamente la necesidad de la formalización del método como recurso indispensable del tratamiento de su objeto: sueños, sexualidad infantil o locura, que en su carácter impreciso y descarnado parece que pudieran mostrar para su observación, la forma en que se estructuran, integran y desarrollan a través de los ámbitos de las relaciones humanas, sociales e históricas, los lugares de la interrelación que ejemplifican y explican de forma general la construcción de lo cultural.

Lo salvaje, lo incoherente, lo no pensado, lo extraño o lo indeterminado son para el pensamiento moderno, el punto de partida —o de intersección tal vez— que señala hacia las formas en que se estructura paulatina y discontinuamente el ser humano como ser productor cultural.

Con el lenguaje como herramienta y vehículo del pensamiento, el psicoanálisis cree encontrar en su método un sistema eficaz de acceso a los lugares ausentes de representación, de relato y estructura y con el objetivo puesto en conectar, organizar y por tanto formalizar.

Las lagunas, la amnesia, el lapso, el error, el despiste o la confusión son dentro del método psicoanalítico el lugar del síntoma; lo mudo, lo impensado o lo desatendido señalan los lugares del conflicto y los espacios desde los cuales se disocia el flujo de pensamiento provocando el estancamiento, la pérdida de la energía, la resistencia, es decir, el choque y la apertura a la aparente ausencia de productividad mental.

El deseo, la energía libidinal representa la energía y la fuerza originariamente cruda, ruidosa, desordenada que *debe ser* canalizada, no hacia objetivos finales, sino al flujo, que produce incesantemente el movimiento del mecanismo operativo, del cuerpo que como complejo orgánico y análogo figuradamente a los mecanismos tecnológicos, son la imagen desde la que se representa las formas en que se manifiesta y se comporta *lo psíquico*.

Vinculando y relacionando “ambos” lugares, lo inconsciente, lo reprimido, lo olvidado y lo desordenado con lo consciente, lo conocido, estructurado y razonado, el psicoanálisis restablece la conexión perdida y aprovecha la energía estancada o desubicada provocadora de los conflictos intrapsíquicos que se materializan en los comportamientos disociados y se manifiestan en su sintomatología, en sus indicios.

Dinamizando lo que permanece inmóvil y desarticulando las resistencias, el psicoanálisis genera las posibilidades de enlace, la acción performativa continua que transforma irreversiblemente para albergar en su parcialidad permanente las representaciones ahora temporales.

El intercambio y la interacción entre lo pensado y lo impensado, entre paciente y analista, es el punto fundamental de un proceso matizable, profundizable y cuestionable en multitud de puntos pero, propio de su tiempo, representa las perspectivas estructurales generales que engloban los principios operativos de la episteme moderna: la transformación o el cambio como resoluciones parciales de la evolución procedente de la productividad y la interrelación.

Así, el paciente mediante el *habla continua, automatizada* y sin restricciones se desvela mientras el analista es un escuchante neutro y sin juicio que únicamente vislumbra y señala el lugar del desfase, el espacio del indicio que como síntoma indica una estructura subyacente que choca con una aparente estructura lógica.

Esta *estructura de flujo* tiene en cuenta el papel de lo pasivo y lo activo, de lo resistente y lo evanescente como factores de un mismo conjunto que sigue un esquema que señala de nuevo a los presupuestos generales de una modernidad que entiende en lo estable o inmutable aquello que chocando con lo progresivo, es generador de cambios constantes; esbozo del concepto de evolución del materialismo histórico que interpreta en la lucha de clases antagónicas, en el choque entre las relaciones de producción y las fuerzas de producción el diagrama del progreso, así como Darwin señalaba hacia la interrelación reproductiva, a la supervivencia y la adaptación a un medio hostil como las formas en que las especies evolucionan.

De alguna manera se puede decir que el psicoanálisis concluye las dimensiones de la producción en su concepción del ser humano construido en las circunstancias casuales, como productor de lenguajes rotos, pregnante a su entorno y reactivo ante él; su estar en el mundo se describe en su practicidad, pero también en su cuerpo como lugar de los procesos, de las fuerzas, de los cambios, de los deseos, insatisfacciones o prohibiciones que descrito en otros términos, vuelve sobre las representaciones de la biología bajo figuras y materialidades que *orientan* el sentido de su «cuerpo teórico».

El lenguaje es por tanto para la producción cultural la herramienta vehicular y performativa desde la que se construyen los sistemas operativos y desde el que la empiricidad y la experiencia formalizan y guían sus impresiones, pero también es el espacio de las evanescencias provenientes de un instrumento frágil en su constitución y en su puesta en práctica y por ello, flexible, dual o resistente. Su *autoridad* está puesta en solfa y se comprueba en los mismos objetos de los que trata: flujos, tensiones, acoplamientos, asociaciones, fuerzas o permeabilidades son parte de un entorno de lo diversificado, fracturado y desvanecido que realmente busca la estrategia mediante la cual atrapar y canalizar dichos escapes.

d) Los procesos y las restricciones: análisis de las estructuras de la transformación

Éstas y otras tantas razones parecen suficientes para determinar un entorno en el que las tres dimensiones de la producción o re-producción —biológica, económica y cultural— son espacios que encuentran la forma de análisis y la formalización de sus objetos en las estructuras procesuales cíclicas, en la forma en que se comporta lo sucesivo, que señalando hacia los fundamentos de las nuevas configuraciones temporales, iluminan uno de los elementos de medida de los que la modernidad dispone como factor de orden interno: la observación y puesta en práctica de las *pautas* que sigue todo crecimiento o elemento progresivo que se traduce en las transformaciones tanto de los miembros de una especie, como de las sociedades, como de los cuerpos y las mentes, como de las imágenes y los textos.

Los pasos, las fases o las etapas de desarrollo de un embrión, de la niñez, de la sexualidad, de la historia, de los productos mercantiles o de una obra de arte serán una de las formas de analizar y organizar el tiempo deveniente de una modernidad inicial que aún perfilándose a sí misma como destructora de toda categoría inmutable, también manifiesta una tendencia hacia las estructuraciones que de algún modo contradicen algunos de sus puntos de partida fundamentales, pero que describen, interpretan y practican en torno a los movimientos y las maneras de actuar de lo contingente.

Lo desordenado, incoherente o indeterminado se integrarán en la episteme moderna como fenómenos a estudiar por los sistemas empíricos que en su búsqueda del sentido, de la función y de las condiciones que presentan, organizan sus territorios de observación y procedimiento desde el

entendimiento éstos fenómenos como puntos de inflexión de las mecánicas en que procede todo progreso así como elementos indispensables para la organización de sus ámbitos.

Por eso el punto de vista y la tendencia están integradas en la especificidad de su forma operativa que en su búsqueda concreta, delimita sus espacios, sus términos y sus formas de actuación.

El pensamiento práctico-crítico, que pone en juego sus mismos presupuestos de partida, necesita un lugar de exploración que enmarque su propio sistema signifiante y en cuya interioridad metodológica encontramos la apertura a la posibilidad de adaptación a la contingencia e imprecisión de sus practicas experimentales.

Así podemos decir que los sistemas modernos en general se inscriben en esta enumeración en su forma de ser estratégicas o tácticas a la hora de poner en práctica sus presupuestos.

Los sistemas así concebidos son diagramáticos en su concepción interna y describen sus mecánicas desde la diferencia entre las partes que constituyen su estructura operativa, de tal suerte que el diseño de la metodología son propuestas que representan gráficamente la inscripción de la sucesión de los hechos y de las operaciones de sus sistemas, con cierta cabida para las mutaciones, las probabilidades, los acoplamientos, las ampliaciones o reducciones de complejidad conforme sea el lugar y tiempo concreto del análisis, conforme sea el objeto o sujeto de estudio en sus particularidades.

Los métodos apriorísticos de los sistemas clásicos en los que el objeto de observación se adaptaba al sistema analítico está relacionado con la noción de «programa» desde su designación lingüística: *pro-*, que en este caso no define el ir hacia adelante de la *producción* o del *progreso*, sino un tiempo previo; y de *-gramma* (grafo), escribir, designa entonces las «órdenes pre-escritas» y a las que su objeto, sujeto y circunstancias se acondicionan.

Los sistemas de la práctica-crítica que luchan contra lo apriorístico por su carácter estructuralmente rígido y apartado de toda condición cualitativa, *empiezan* a pensar en metodologías que, aunque afectadas por su propio tiempo histórico como veremos a continuación, entienden los sistemas estratégicos como formas más complejas y mejor adaptadas al conocer.

Así, el término «estrategia» que proviene de *stratós* (ejército) y *ago* (dirijo, hago) designa en su raíz *el arte de dirigir a los ejércitos*, pero es un término que aplicado a sistemas de conocimiento como las matemáticas, designa los procesos regulables, los conjunto de reglas que aseguran una decisión óptima en cada momento, la flexibilidad a la casualidad y aplicabilidad a lo particular.

Si bien es cierto que en el discurrir de la modernidad esta situación se termina convirtiendo en una diversificación casi inaprensible, en los inicios parecía una posibilidad factible que se organizaba conforme a unos parámetros operativos que parecían encontrar el lugar del escape reconduciéndolo a la estructura de la producción de sentido.

Con la perspectiva que da el tiempo, sus fundamentos hoy desvelan ciertos caracteres de limitación y de estabilización de sus estructuras como puede ser el caso del psicoanálisis que en su desarrollo del triángulo Edípico no logra zafarse del armazón en que se concreta y configura el sujeto dependiente e insertado en las relaciones familiares sin más alternativa, *como si Freud hubiese*

*hecho marcha atrás ante este mundo de producción salvaje y de deseo explosivo, y a cualquier precio quisiese poner en él un poco de orden, un orden ya clásico, del viejo teatro griego*¹³⁰.

Así, aún vislumbrándose el camino y los espacios de una producción basada en lo incoherente, lo fragmentado, parcial y dislocado, en los albores de la producción moderna se da este hecho paradójico que en la inscripción de estas cualidades a los sistemas de pensamiento práctico-crítico, terminan obviando su pertenencia a los procesos tendentes al orden que aun parcialmente, da como resultado que los flujos no son el objeto central de la producción, sino únicamente la fuerza que mueve el complejo aparato productivo, que como si del combustible de un motor se tratase, es canalizado y orientado a representarse como fuerza motriz orientada a un fin.

Así ocurre con los objetos parciales que conforman la experiencia de la infancia descubiertos por Melanie Klein y que Deleuze y Guattari señalan *como indicio de sus propios errores al obviar la pertenencia de ese fragmento a una totalidad de la que es extraído*, sin contemplar la posibilidad de su permanencia o construcción desde el aislamiento, sus esquemas remiten a las formas del *puzzle* que mediante un proceso de orden y asociación insertan cada parte en su lugar correspondiente vislumbrando el todo al que pertenece y configurando así su representación.

La imagen de los organismos vivos y de la tecnología industrial suponen un fuerte referente a todos los sistemas de significación y representación modernos del XIX e inicios del XX que todavía engarzados a determinados centros, no consiguen evadir la *inserción de las partes a un todo* que regulariza, unifica y significa las diferencias constituyentes.

Los modelos de crecimiento o de organización¹³¹ son uno de sus ejemplos fundamentales al generalizar y centrar las pautas de modo genérico y clasificatorio, que enumerando y organizando por fases cíclicas el precario discurrir, estructuran el devenir en un sistema con tintes preñados de lógica.

Así podemos encontrar un sinfín de ejemplos en la clasificación categorial que se resume en la diversificación que tiende a lo completo, en lo fracturado que tiende a restablecerse, en lo patológico que tiende a curarse, a lo primitivo que tiende a civilizarse, a lo infantil que tiende a hacerse adulto y así se escribe la *definición de los procesos progresivos y evolutivos que se traducen en el cambio y la transformación cíclica permanente hacia condiciones mejoradas, de crecimiento: del mono al hombre, del caos al orden, de lo simple a lo complejo* es el trazado de los sistemas que interpretan toda resistencia como lugar a superar o toda incoherencia como elemento a teorizar por lo que sus perspectivas y métodos contiguos terminan de cartografiar la búsqueda de eficacia de sus sistemas en pos de una productividad y reproductibilidad “siempre” al alza.

Construyendo sus sistemas como *organismos estructurados por funciones diferenciales* que en su vínculo conforman *un todo operativo y productivo, eficaz y performativo*, parecen organizar la acción con el propósito de doblegar y diluir las resistencias, con el propósito de adaptar las hostilidades a la codificación del sentido subyacente que estas situaciones, adversas o

¹³⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985, p. 60

¹³¹ Un ejemplo conocido podría ser el del propio Freud y su teoría del «*Desarrollo Psicosexual de la Personalidad*» (etapa oral -0-1 año-, etapa anal -18 meses-3 años-, etapa fálica -entre los 3 y los 5-6 años-, etapa de latencia -6 hasta los 11-12 años- y etapa genital -pubertad-) así como su «*Estructura de la personalidad*»: Ello, Yo y SuperYo

incompresibles, pudieran aportar al conjunto lógico que engloba a los sistemas, como *sistemas reguladores de eficiencia*.

Enmarcando lo imprevisto o lo fragmentado dentro de los parámetros de su búsqueda, guiando y canalizando el sentido hacia los territorios de la práctica como lugares del crecimiento progresivo, las mismas formas de conocer son interpretadas como estructuras que se formalizan desde una organización que contextualiza y sitúa el fenómeno, que pone a prueba sus premisas, que se constituye como apertura al análisis de lo particular, que restringe y enmarca, que propone métodos prácticos que en su productividad producen datos, casos y documentos para estudiar y elaborar teorías y concluir versiones que revierten de nuevo sobre su propia practicidad.

Haciendo de éstos ámbitos lugares de producción de conocimiento parcelado y continuo, esta es una idea base de los sistemas de la práctica-crítica que como máquinas u organismos reproductivos fuesen capaces de organizar sus elementos, espacios y tiempos de observación desde la complejidad: estructurando, diagnosticando, nombrando y comparando, profundizando, desarrollando y “creando” entornos conceptuales, éstos conforman sus propios marcos, que aún espaciosos y porosos a la abundancia de factores, hacen encajar sus piezas de tal manera que sus diferentes maneras de observar el fenómeno, se complementan hasta la automatización.

El ejemplo de la “cura del habla” psicoanalítica representa esta mecánica magistralmente:

Un marco / un tiempo, un paciente / un analista, un habla automatizada / una escucha neutral, un boca / un oído, un transmisor / un receptor, una revelación / un intérprete, una experiencia particular / un análisis científico, una proyección / una retención, un trauma / una cura, una resistencia / una ruptura, un síntoma / un diagnóstico, una teoría / una práctica, una alteración / una orientación, etc.

Basados en la interrelación de los diferenciales, lo maquínico se representa y se reproduce en la complejidad de lo orgánico, y lo orgánico en lo psíquico, y lo psíquico en lo social y lo social en lo cultural, lo cultural en lo natural, etc.

Lo diferencial se resuelve en el intercambio, y toda estructura se fundamenta y opera en relación a sus contigüidades, relaciones y condicionamientos recíprocos que se engloban dentro de los parámetros de la productividad y reproductibilidad de vida, mercancías, datos, documentos, imágenes y saberes.

Las metodologías de la «práctica-crítica» aún ampliando considerablemente los factores operativos y significantes de su episteme desde la inclusión de «lo impensado» como objeto fundamental, enmarcan y restringen sus formas de conocer, no como señala Foucault¹³² en relación a la época clásica que “*se ingenió si no para ver lo menos posible, sí para restringir voluntariamente el campo de su experiencia. La observación, a partir del siglo XVII, es un conocimiento sensible repleto de condiciones sistemáticamente negativas*”, sino condicionadas y organizadas en torno a los sistemas de eficacia productiva que implementan todo elemento constituyente y estructural, que aun impreciso o evasivo terminan formando parte del organismo o aparato específico de abundancia que genera la acción, convirtiendo a la productividad en un valor categorial, motivo por el cual veremos más adelante resistencias de todo orden.

¹³² Foucault, *op.cit.*, cap. V *Clasificar*, 3. *La estructura*, p. 133

e) La producción y/o creación

Tras este escueto repaso de los cambios introducidos en los albores de la episteme moderna de los cuales veremos sus desarrollos aplicados ya específicamente al ámbito del arte, parece evidente que nos encontramos ante un contexto de privilegio o prevalencia del término *producción* sobre el de *creación*, —tan propio del segundo formar parte del lenguaje referido a la práctica cultural—, y aunque pareciese un sin-sentido, la episteme moderna funde de una manera compleja el uso y aplicaciones de ambos términos hasta hacer de ellos una amalgama un tanto ilegible.

Encontrar los focos que pudieran iluminar los factores diferenciales entre ambos, pero también las vinculaciones que terminan definiendo el ámbito cultural en relación y en ocasiones en oposición al nuevo entorno social —representado fundamentalmente por el modelo productivo capitalista de la fábrica y los análisis posteriores que surgen inevitablemente—, requiere de un análisis que se sitúe en el límite exacto en el que entran en crisis y se diluyen los modelos que aislaban lo ordinario y lo extraordinario, lo ritual y lo funcional, y si además situamos al ser humano en el centro neurálgico de su empiricidad, pero también como sujeto cualitativo y casual, tal vez podamos afirmar ya que ambas nociones se refieren a su practicidad y experiencia y no ya, a dimensiones separadas sino comunes.

Las aplicaciones de ambos términos en todo contexto hacen mención a los modos desde los que todo lo existente ha tenido lugar. Diferenciados hasta ahora por los caracteres de los agentes de la operación y las dimensiones desde la que esto sucede, hemos visto que usualmente la *creación* ha venido proyectada por lo divino mientras que la *producción* se ha referido a los procedimientos a través de los cuales los seres humanos generan cosas.

Aunque es una descripción somera y revocable desde otras perspectivas, no hace más sencillo discernir el punto exacto en el que la palabra «creación» pasa a formar parte de los entornos terminológicos en que se designan las mecánicas y “productos” del arte; sin embargo, podemos intentar pensar de qué manera los antiguos principios que explicaban y adjetivaban este procedimiento como “divino” podrían vincularse a determinadas consideraciones relativas a los procedimientos prácticos e intelectivos modernos.

Por otro lado, encontramos que la noción de «producción» por su sentido genérico moderno se acopla a la perfección a una estructura contextual que como hemos visto, se define a sí misma por esta condición fundamental, pero que en relación al ámbito de lo cultural, también muestra desfases, anacronías y resistencias ante una *instrumentalización* y *eficiencia* implícita al término de forma directa de las que los espacios del arte siempre habían podido abstenerse.

¿Están las respuestas en las categorías desde las que la *creación* se define cuando lo que se produce no es algo necesario ni instrumental sino significativo y ritual o es *producción* sólo cuando su mecánica es eficaz y cuyo cometido es la funcionalidad?

Estas cuestiones fueron en su tiempo algunas de las preguntas que rondaban en torno al proceso de disolución de ambos sentidos pero no son válidas para aproximarnos al proceso mediante el cual el uso de ambas palabras se empieza a indiferenciar.

Podemos recordar cómo las antiguas aplicaciones del término *creación*, designaban a todo lo procedente desde y bajo las formas de lo incognoscible; la *creatio ex nihilo* es su forma más elemental y se conecta a la división de las dimensiones humanas y divinas, a la nada como su origen, a la revelación, a la marca y la interpretación como forma de conexión con lo humano y la

creatio continua designaba a las fuerzas superiores que mantenían y conservaban el discurrir del mundo y sus habitantes según designios divinos.

El recorrido del vocablo *producción* es distinto y ya vimos sus sentidos griegos relacionados con la presencia, los clásicos que se vinculaban con las operaciones racionales y deductivas con el objetivo puesto en la verdad incontrovertible, y las modernas que se enlazan a la interrelación como lugar de la transformación, de la evolución y la abundancia, todos ellos englobados bajo los parámetros en que los seres humanos se reproducen, viven, conocen y hacen.

Si las dimensiones, jerarquías y categorías que hasta este momento habían organizado y sustentado las estructuras epistémicas sobre estas tipologías de clasificación, también se diversifican y equiparan en torno a su núcleo fundamental, el ser humano, tiene sentido que la creación pase a formar parte de las designaciones en que el individuo crea o produce cosas, pero lo que debemos saber es en torno a qué formas, contextos o funciones pasa esta palabra a formar parte de las referencias y explicaciones de la producción cultural, y al arte más concretamente.

Las jerarquías tradicionales que distribuían por categorías lo ordinario y lo extraordinario se verán ahora modificadas por la pérdida de estos límites —o su misma ausencia— y orientándose hacia la pertenencia a los lugares comunes, el arte comienza a reubicar sus funciones.

Teniendo en cuenta las interpretaciones de las formas de proceder de la creación hasta ahora, y comparándola con las formas en que «lo impensado», lo mudo, lo inconsciente, lo indeterminado son descritos e inscritos en los sistemas de significación, no parece tan descabellada la conexión que se podría establecer entre la intuición de Bergson, la *epojé* de Husserl o la *haecceitas* de Peirce con el comportamiento de lo creador que sin poder determinar con exactitud la forma en que estos fenómenos ocurren y las funciones que pudieran acometer, estos mecanismos pasan a formar parte de algunos corpus interpretativos que desarrollan la idea de la creación y del pensamiento creador procediendo de un lugar y unos procesos a los que la conciencia no tiene acceso.

Así encontramos que el psicoanálisis de Freud aún en su búsqueda de la formalización de «lo impensado», no puede dejar de obviar las relaciones que establece entre el inconsciente y las estructuras del mito de Edipo, con el secreto, la confesión o los complejos de culpa por no hablar del triángulo edípico que aún procedente de una intención constructiva y descriptiva del sujeto social, remiten a las estructuras religioso-familiares consecuentes que de nuevo pueden revertir en los sentidos implícitos a la palabra *creación*.

Sin adelantar por lo de ahora los factores y los modos en que se estructuran y aplican en la práctica los sentidos de ambas nociones, *producción* y *creación*, inmersos en un contexto que disgrega y diversifica, que confunde y señala que el lenguaje ya no es un vehículo neutro ni transparente sino sintomático y significativo únicamente en su empiricidad y en su contexto, en su relación existencial, dejamos este desarrollo en suspenso con el propósito de situar desde el interior de las metodologías y procesos de arte, los lugares u operaciones que pudieran ocupar y designar cada uno de ellos desde los ámbitos de lo particular.

Pudiendo ser complementarios o excluyentes tal vez los territorios de cada término puedan ayudarnos a comprender cómo proyectan sus sistemas operativos los ámbitos del arte ante la disolución de lo aurático, de lo único y auténtico frente a lo funcional, múltiple y reproducible, la creación ante la producción y sus tránsitos, que atravesando de lado a lado esta nueva disposición

colectiva termina perdiendo su carácter opuesto radical para manifestarse como dice Brea, como un «enfriamiento del aura».¹³³

¹³³ Brea, José Luis. *«Las auras frías: el culto a la obra de arte en su época postaurática»* Editorial Anagrama, Barcelona, 1991. En, joseluisbrea.net/ediciones_cc/auras.pdf, p.5

a) *Introducción a la estructura del contexto de la práctica cultural moderna. La era del capitalismo industrial* b) *Los procesos de la transgresión retórica y la vanguardia* c) *Creación programática: ismos, grupos y manifiestos*

Analizadas las estructuras epistémicas desde las designaciones particulares de los términos *producción* y *creación*, llegamos a la modernidad y nos encontramos ante la dificultad de discernir las aplicaciones que se pudieran corresponder específicamente en el contexto del arte, que como reflejo de su propia disposición estructural diversificada, redonda sobre la condición que diluye los sentidos y que pone a prueba sus sistemas de significación.

Las figuras que describen la *intercambiabilidad* y *tránsito* entre los procesos lineales y los circulares, de producción artesanal y producción industrial, de procesos deductivos a procesos tácticos, de sistemas de clasificación y orden a sistemas orgánicos y maquínicos de reproductibilidad, definen la procedencia y el sentido del amplio abanico de metodologías práctico-teóricas que el arte moderno despliega ante la crisis que se opera en el mismo corazón de su ámbito, *la imagen*, que como *resultado* de sus propios sistemas empíricos señala hacia la inevitable revisión de éstos últimos.

Si la estructura que hasta el momento había mantenido fuertemente consolidados los elementos que englobaban a la práctica del arte dentro de determinados principios operativos, la tecnificación fuerza esta estructura hasta romperla.

No es únicamente el uso de los nuevos medios lo que debe ser verdaderamente planteado, sino la situación global que planea sobre las nuevas circunstancias e interpretaciones de lo social-empírico como precursor de conciencia o como lugar de experiencia colectiva, que aunque originario de la estructura operativa de la industria, subvierte con largo alcance los modelos de la producción.

La *práctica-crítica* erigida como modelo nuclear de los procedimientos modernos, se instala también en las *prácticas artísticas* —tal vez nunca mejor designadas—, que en pos de un saber integrado en la propia vida, toman conciencia de la invalidez de los modelos polarizados y aislados de los mecanismos y objetivos de la representación clásica, sumándose a los presupuestos de lo “experimental” desde la inmersión en metodologías ambiguas, complejas, eficaces y tendentes a pertenecer a los espacios en los que se produce la vida en la modernidad.

Desde el análisis que se efectúa en la interioridad del contexto específico del arte, y al igual que en el resto de las disciplinas, se vislumbran las interdependencias a su contexto global, que tecnificado, subvierte multitud de órdenes categoriales funcionales en otro tiempo, y que manifiestan *anacronías* en el actual; y ésta es la fuente de donde emanarán muchas de las problemáticas que cualquier artista querrá y deberá resolver, porque la nueva configuración social, siendo modelo, también es contrapartida y lugar exacto de la duda y la crítica, de la adaptación y de la reacción ante el abrumador cambio estructural que *resitúa los medios, los modelos y las funciones del arte* irreversiblemente.

No son datos sin importancia los tránsitos que debe atravesar el ámbito de la producción y/o creación cultural desde funciones procedentes de la mediación ritual, enigmática, brillante y también oscura, sino también desde los intentos de objetividad representativa vinculada con la razón más pura.

Dichos tránsitos se producen dentro de series de tensiones conceptuales y contextuales que concluyen en una situación distinta, y no es diferente el caso de la episteme moderna que vueltos sobre los parámetros clásicos, suman principios operativos y desarticulan fundamentos en la lucha

por reencontrar lugares adecuados desde los que producir significativamente, y a partir de ahora, “críticamente” en relación a su entorno más inmediato.

La producción y/o creación de arte puede encajar dentro de la base conceptual figurada y definida por las operaciones evolutivas, parciales, continuas, polimórficas etc., por los puntos en que proceden los sistemas de interacción, generación y transformación sobre todo desde el momento en que perfilamos el contorno de su práctica desde la influencia de los medios tecnológicos que subrayan las nuevas condiciones de producción y reproductividad como lugar equivalente de la innovación, pero también como lugar de la crisis que provoca sobre determinados medios artísticos de producción artesanal, que adoptan como veremos, los nuevos principios operativos de maneras singulares.

El arte cuya función había permanecido inscrita en dominios alejados de la instrumentalidad *para la necesidad*, se verá a partir de entonces abocada a cuestionar el mismo lugar desde el que produce sus objetos y los mismos procedimientos desde los que produce sus significados.

No por eso será una producción neta para la necesidad, pero en la diversificación de metodologías se empieza a desvelar una tendencia hacia la búsqueda de una rigurosidad operativa e interpretativa forzada de nuevo bajo la doble disposición moderna: *un objeto complejo y evasivo, un método restrictivo, efectivo y táctico*.

Y lógicamente no son sólo los medios tecnológicos de la industria los que logran subvertir las bases sobre las que se asientan los parámetros de la práctica artística sino, como señala Pleyner, un contexto social en el que la ciencia experimental, instrumento práctico de todo el sistema capitalista de la industria y el comercio, ocupa el lugar *antaoño otorgado al «arte»* como los nuevos portadores del progreso, la verdad y por tanto de la productividad ante el cual, la práctica artística se ve obligada a *transformarse, racionalizarse, desarrollarse, con más o menos empirismo, en la medida de las relaciones de inteligencia que mantenga con las ciencias que le son contemporáneas*¹³⁴.

En contra o a favor de las condiciones de vida y de producción, como resistencia o como adaptación al nuevo entorno industrial, la práctica artística reelabora su ámbito como lugar empírico en un esfuerzo por situar la especificidad del conjunto de sus condiciones de producción, desde el interés por verificar las funciones y los modos que el arte aporta al conjunto de los ámbitos englobados bajo el epígrafe de «ámbitos de conocimiento», sus espacios y sus formas específicas de operar y por tanto, sus funciones y responsabilidades particulares para con la nueva configuración social.

Situar y organizar su ámbito desde el esquema de las condiciones y medios de producción será la manera en que el arte demuestre la vigencia de su «práctica» como procedimiento del saber, que ahora, desde el ejercicio de la contextualización determina la ecuación de una modernidad que deshaciendo las clausuras, *lo impensado*, evoluciona sus propios espacios y procesos a partir de la desarticulación de las estructuras precedentes, “universalistas” de representación, en un afán por constituirse como ámbito sistemático de las aperturas, como mecanismo de las transformaciones progresivas y continuas.

Los modelos naturalistas y los sistemas apriorísticos de la representación clásica, obsoletos en un sistema social en el que el objetivo es la productividad y reproductibilidad, y en donde los nuevos

¹³⁴ Pleyner, Marcelin. «La enseñanza de la pintura». Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978, p. 23 T.O., *L'enseignement de la peinture. Essais, Éditions du Seuil*, París, 1971

modelos son los procedimientos científicos e industriales, desvelan el contexto en el que el arte se vuelve hacia el análisis de sus propias herramientas desde la necesidad de evaluar sus estructuras operativas, es decir, sus propios sistemas significantes y lo que de ellos resulta.

El trazado de la significación deja de ser el trazado lineal que enlazaba el signo con el significado para posicionarse, desde una auténtica y moderna intención destructora de los métodos y sentidos clásicos, en el itinerario de la experimentación lingüística y procesual definida por Jacques Rancière¹³⁵, como el tránsito *de lo narrativo a lo sistemático*.

La coherencia metodológica del sistema clásico que se representaba en su resultado final, se traslada a la coherencia sistemática cuya imagen más nítida la ofrecen las máquinas que articulan y programan las operaciones como eficaces y fértiles organismos productivos.

Y son descriptivos los términos abstractos que definen sus maneras de proceder en analogía a los ámbitos de la producción moderna, pero también la inmensa cantidad de cuestiones y mecánicas combinadas que se yuxtaponen para conformar los espacios de una práctica artística «experimental» o «práctico-crítica» que, situándose en lugares específicos y conflictivos de observación, integran su actividad en el mismo lugar en el que se produce su objeto.

Y es un esfuerzo enorme el de la tendencia a la coherencia de sus «cuerpos de producción», que diseñados a tal efecto, proceden como cazadores de lo indefinido desde la eficiencia de métodos estratégicos de todo tipo: lo evasivo, lo contingente, lo deveniente, lo fluído o lo inconsciente se manifiestan en procedimientos de libre asociación, de flujos, incoherencias y marginalidades lingüísticas como sistemas de producción, composición y significación.

Las combinaciones serán de todo tipo en el trazado de un territorio en el que las razones y las condiciones que nombran los fundamentos sobre los que el arte estructura su operatividad, desvela la intercambiabilidad y adaptabilidad de modelos provenientes de la industria, el psicoanálisis, la etnología, el materialismo histórico, la física o la biología que enmarcan los procesos epistémicos como procesos organizados para la autorregulación y la autoproducción, aquí, de sistemas de significación, de producción cultural.

Estableciendo la situación previa y estableciendo las condiciones con las que se produce y/o crean los objetos del arte, la producción simbólica se constituye desde múltiples puntos de vista que diversifican la búsqueda y los modos según la particularidad de su objeto, pero que al mismo tiempo presentan la exigencia de *constituirse desde los marcos que concretan el lugar, las condiciones y las funciones de su actividad*.

La producción cultural moderna empezará actuando como negación retórica, como ruptura lingüística de la representación y como transgresión —como *“supuesta postura crítica”*— a los antiguos modelos y a la total instrumentalización de la sociedad moderna, pero la «operatividad sistemática» aplicada a la producción cultural se irá haciendo presente y precisa, al inicio tímidamente, y en adelante intensificándose hacia una fuerte disposición analítica y productiva.

¹³⁵ «*La méthode de l'égalité*» conferencia dada por Jacques Rancière como respuesta y conclusión del coloquio que tuvo lugar en verano de 2006 en Cerisy en torno a su trabajo, según ha sido publicada muy recientemente en 2007 en un volumen con el título de «*La filosofía desplazada*» en ediciones Horlieu. Publicado por <http://mesetas.net/?q=node/156> el 29 de abril de 2009

La potencia de transformación que se vislumbra desde el contexto y mecánicas de la *reproductibilidad*, de lo industrial y lo científico, parece generar intenciones *reveladoras* conforme a los modos en que ésta procede, y hace ceder a la ocultación y los misterios que rodeaban las operaciones que hacían «*emerger*» a la «*obra*», por un análisis cada vez más pragmático, crítico, experimental y de pensamiento reflexivo global.

El contexto del *pensamiento que hace* pasa al primer plano y el resultado, imagen, texto, sonido u objeto, a una categoría parcial de la formalización productiva que la precede; sin este punto de vista la imagen o fenómeno manifiestan una vacuidad que no se puede resolver más que en el ejercicio de desarticulación y articulación de lo indicado, más que en el conocimiento de las formas que lo producen y en la apertura a sentidos aparentemente turbios y equívocos, lo que implica indudablemente a un receptor que debiera conocer el objeto que conforma el entorno de la producción particular, para comprender los objetos y recorridos que subyacen en la superficie de su presencia.

Configurado desde y para la interrelación, el arte se hace esquivo como objeto total y al igual que la poética de sus referentes, la dimensión significativa señala hacia la construcción de los canales que conducen los flujos de sentidos, que en sus intersecciones muestran la fragilidad, pero también la flexibilidad de su herramienta principal, el lenguaje.

Permeables a los fenómenos que truncan y subvierten la linealidad deductiva y la aparente transparencia de los procedimientos clásicos, se desarrollan contextos de observación y producción más complejos, que desde el cuestionamiento de sus mismos y más “elementales” instrumentos prácticos y con la intención de generar posibilidades múltiples, rompen los vínculos con lo permanente y lo exacto para establecer aperturas efectivas que conectan con lo impreciso y lo performativo como mecanismos de la productividad del arte.

•

El arte como uno de los espacios fundamentales de la producción cultural moderna es, como vamos viendo, un espacio múltiple, diversificado e interrelacionado que se puede extender en el itinerario de cualquier cronología posible.

Nosotros, desde la perspectiva de los mecanismos de la producción, adoptaremos una estructura-guía que nos permite desenvolver el carácter performativo del arte desde la interioridad de sus formas de operar y desde la posición funcional de su práctica ubicada en una estructura horizontal de análisis, que en términos generales se vincula a cualquier ámbito, pero que en términos específicos desvela las permanentes reconfiguraciones del arte en la trama moderna.

La estructura de análisis que propone José Luis Brea¹³⁶ en *El tercer umbral*, acotada conforme a la perspectiva que diagnostica a partir de “*cómo los distintos modos de trabajo (...) resuenan entre sí, formando “sistema” o episteme, entrando en constelación*”, será la estructura-guía que analiza desde los umbrales, las formas y lugares en donde se producen los cambios estructurales de las prácticas de la producción simbólica moderna.

Como “*sucesión sintética de articulaciones cruciales*”, la demarcación propuesta por Brea se aleja de las perspectivas históricas, formales o estilísticas en orientación al análisis de un empirismo que

¹³⁶ José Luis Brea. «*El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*», Editorial CENDEAC, Murcia, 2004. Descargado de joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf.

construyendo la visualidad de una época, construye también las formas del “*imaginario social*” y del “*espíritu objetivo*”.

Cercano a los parámetros foucaultianos de la interpretación epistémica como estructuras subyacentes de posibilidad, también demarcaremos mediante esta articulación los «sistemas operativos» del arte que funcionan conforme a los modelos de estas nuevas organizaciones estructurales de la posibilidad.

b) Los procesos de la transgresión retórica y la vanguardia

La era del capitalismo industrial es el tiempo de las vanguardias históricas que reaccionan ante los *desfases* manifiestos en la interioridad de su práctica, y suman fuerzas en la caída de su ámbito desde las alturas categoriales de los grandes relatos a la equivalencia empírica que promulga la «práctica-crítica».

La respuesta inicial desde el arte, es la *transgresión* de los antiguos modelos de corrección académica de la representación clásica, tanto como la negación y distanciamiento de los aparatos de producción industrial, subrayando los tenues vínculos entre los objetivos y los procedimientos de la industria y los del arte por lo de ahora —lo que no implica la falta de un abierto entusiasmo por todo lo que subyace en torno a la palabra «progreso»—.

Manteniéndose en un frágil equilibrio, los espacios en tránsito son contradictorios en sí mismos en el encuentro de los fundamentos obsoletos y los posibles, y en cuyo choque se produce la disgregación de los puntos de vista —los -ismos— que sólo se reúnen en la concreción del contexto del arte como un *espacio de lucha e intervención en el progreso de la cultura occidental como lugar de la transformación histórica*.

Yendo más allá de los límites y a la contra de las convenciones, los artistas manifiestan el deseo por romper con la decadencia de su inminente contexto burgués, aunque su auténtica influencia parece ocupar únicamente el lugar de una «*transgresión retórica*» producida en el seno de las condiciones y mecánicas de sus producciones artísticas y en la manifestación abierta de sus posturas ante la sociedad moderna.

La *avant-garde* parece obviar en su propia designación un *lugar prevalente* al frente de la lucha, que interpretada como rebeldía y confrontación, sólo se desarrolla en el interior de los sistemas significantes desde los que, trastornando los sentidos estrictos, pretenden transformar la sociedad.

Nihilistas, marginales y provocadores, la vanguardia se intuye a sí misma en la práctica de la *transgresión*, en la profundidad desde la que se producen las rupturas de las reglas y que saltándose las leyes, lo que verdaderamente señalan son los límites pautados y establecidos de sistemas obsoletos y decadentes.

La transgresión vanguardista es retórica por la consistencia y rigurosidad de las condiciones de la representación clásica, así como de las condiciones sociales de sus productores, y difiere de los actos revolucionarios porque no altera sino que tan sólo refuta lo que Nietzsche señala con respecto a la moral, como las formas de la «autoescisión» del hombre, y que desde el ámbito del arte combaten desde sus propias maneras de vivir y sus modos de producir figurados por la negación de la prevalencia de todo orden general e iluminando la subversión como interpretación de la vida y de las formas de conocer.

Actuando y manifestándose *a la contra*, yendo más allá de las leyes que en otro tiempo fueron útiles, señalan un espacio histórico transicional y por tanto crítico, en donde la destrucción de las estructuras precedentes se interpreta como requerimiento indispensable de la *evolución* de sus propios espacios prácticos.

Pero lo que ocurre cuando los sistemas de representación clásicos y universalistas son “aniquilados” como parte del proyecto de transformación histórica global, desde la intención transgresora y posicionamiento marginal del productor —*estructuralmente desgarrado*¹³⁷—, no deja de revelar las series paradójicas de actos y posturas que describen el lugar desde el que se producen —la institución arte—, conciliables tan sólo desde la programación de la diversificación de los nuevos parámetros y márgenes del arte.

El artista de vanguardia estrecha su lazo asociativo con una época en la que, en el fondo, difícilmente participa: ni asume ni puede asumir en todo su alcance el proceso de industrialización de los medios de producción ni el proceso de “proletarización” de la cultura que en ello se inicia. Sin embargo en la contundencia de su expresión negativa se prefigura como crucial compañero de viaje: la suya comparece en el horizonte de una “constelación cambiada” —con respecto al mundo que es. No como una ideología anunciada —o como un programa de salvación del mundo— sino sobre todo como un poderoso contradiscurso —como una posición deconstructiva— que dismantela y debilita los potenciales de afirmación que supuestamente sostienen y expresan el mundo establecido¹³⁸.

c) Creación programática: grupos, manifiestos y códigos

El contexto clásico, como contexto de los órdenes y los cálculos universales de la representación, es perturbado primeramente por las vanguardias, por los colectivos heterogéneos que se organizan disgregando los objetos de su ámbito en contextos particulares en la asunción de la imposibilidad de sintetizar la totalidad de la experiencia y práctica del arte desde un único punto de vista.

La disgregación por grupos señala varios aspectos ya implícitos al término *avant-garde* que se vincula al entorno de las nociones de *estrategia* y *táctica* desde su aplicación de origen militar¹³⁹.

Designando la formación de grupos en analogía con aplicaciones de lo combativo, las vanguardias describirán desde su configuración, una producción artística con una conciencia que integra lo colectivo de un modo un tanto particular al inicio, pero evidente en su mismo nombre.

Como abanderados o *cabezas investigadoras*¹⁴⁰, toda vanguardia designa a un pequeño grupo de personas, que desde el arte y/o la política, se unen intelectualmente para actuar como colectivo que explora contextos específicos; lo fundamental se encuentra en el punto de vista de los productores simbólicos de este primer umbral, que interpretan desde sus propias definiciones genéricas el ámbito del arte como un terreno de confrontación dialéctica y posturas defensivas, pero que específicamente se fragmenta en terrenos por explorar teórica y prácticamente, reconociendo y

¹³⁷ Brea, *op.cit.*, p. 6

¹³⁸ *Ibid.*, p. 7

¹³⁹ Puntualizamos que la «vanguardia» define al pequeño grupo de soldados que se adelantan para reconocer un terreno, obtener información etc.; que la «estrategia» es el arte de conducir a los ejércitos y tanto ésta como la «táctica» designan las acciones y métodos utilizados para alcanzar objetivos específicos

¹⁴⁰ Alain Bihr. «Ajustes a la noción de vanguardia», *La Breche*, nº4, oct-nov-dic, 2008. Trad. Aldo Casas. T.O. *Moise au point sur la notion d'avant-garde*. www.labreche.ch

acotando, elaborando proposiciones teóricas, programáticas, estratégicas y tácticas que son sometidas a discusión en el seno del colectivo al que pertenecen y que en su difusión *pretenden* establecer nuevas relaciones entre el arte y la sociedad.

Como producción colectiva y de procedencias heterogéneas, la fundamentación empírica de estos grupos será la manera de articular las bases sobre las que operan y lo que de ellas resulta.

Como declaraciones públicas de objetivos e intenciones, los manifiestos son parte de una documentación que acredita y desvela la necesidad de elaborar las proposiciones sobre las que se fundamentan los principios operativos *específicos* y sitúan al grupo con respecto al contexto general de su época.

Contextualizadores, los documentos se elaboran con el objeto de situar y acotar el terreno concreto de sus análisis, de los objetivos de sus principios operativos, de sus prácticas, de las mecánicas que describen sus sistemas y posturas para con su entorno social y político.

Contemporáneas, las vanguardias artísticas no distan demasiado de los parámetros en torno a los que el materialismo histórico, el psicoanálisis o la etnología también actúan programando sus metodologías de observación y práctica, y describiendo la adaptación de sus operaciones al objeto de su observación —y también declarando abiertamente sus vínculos e influencias como ocurre con el surrealismo y el psicoanálisis o el productivismo y el materialismo histórico—; dicha programación y adaptación nos hace recaer de nuevo en las bases que sustentan estas estructuras de organización desde la ausencia de verdades absolutas, con la perspectiva de lo parcial y con la percepción de la contingencia de sus objetos como conciencia fundamental de las formas de actuar modernas.

Lo parcial y particular son en definitiva los factores que estrechan los límites de los objetos, las metodologías y las funciones de cada uno de estos grupos que por épocas y búsquedas inician un camino imparable de reducción, diferenciación y disgregación que la proliferación de sus *manifiestos*, de su *códigos* y *programaciones* representan bien.

Toda la documentación que empieza a acompañar a las prácticas artísticas —como indicadores de intenciones y programática de su practicidad— viene determinada por las consecuencias inducidas por la disgregación e hibridación del conocimiento en particularidades y objetos imprecisos cuya vaguedad infiere un importante aumento en la sistematización, el control de sus procesos, medios y condiciones desde las que inician un paradójico camino hacia la creación y/o producción de los resultados más ambiguos.

Pero además, ¿este tipo de práctica pautada por lo colectivo no podría hacernos pensar en un intento de aproximación a los principios que la industria desvela como productivos en su cooperación y división? ¿y no podríamos enlazar los parámetros restrictivos que definen las particularidades operativas de cada grupo —aunque también individuos particulares como veremos —, con los modos sistemáticos propios de los ámbitos científicos?

Revelando asimismo desde expresiones preñadas de metafísica y de un fuerte impulso idealista propio del enérgico ánimo de una sociedad inmersa en lo innovador y la confrontación, las vanguardias actúan desde una cronología que no puede por menos que estar contrariada.

La crisis de la autoría, de la autenticidad y unicidad de la obra de arte, de la función y de la representación clásica muestra sus fracturas y sus contradicciones en las continuas dobles

disposiciones que cohabitan en la especificidad de lo sistemático, la hibridación de sus ámbitos y la ambigüedad de sus objetos que manifiestan intenciones estructurales operativas para desarrollar el pragmatismo de los hábitos que subyacen en todo acto poético, que paradójicamente concluye, como señala Pleyner en relación al ámbito de la pintura:

en un “revolucionarismo formal” que “se separa, rechazando todo lo que no se refiere estrictamente a lo que según se piensa, es su material específico (material que mecánicamente reduce a sus manifestaciones más elementales)” que “producirá lógicamente en ese campo un excedente no sólo de ciencia, sino también de mística”¹⁴¹

Los sistemas significantes modernos por tanto se generan en un contexto de antagonismos que empieza a dificultar seriamente el discernimiento de los parámetros específicos y los generales de la producción y/o creación artística.

Lo “científico” o lo “sistemizado” materializado en la programación, codificación y estructuración de sus propuestas, no dejan de estar —a su pesar— demasiado próximos de los “a priori” clásicos y las síntesis hegelianas, aunque la intención se orienta seguramente hacia un pensamiento que busca estar “menos seguro de sí mismo” y que entiende en lo *experimental* las formas de evadir lo narrativo y lo representativo fundamentalmente.

El intento de racionalismo de sus dogmas y proclamas, y el radical reduccionismo de sus medios y condiciones operativas, no serán sin embargo más que formas genéricas que reproducen el nacimiento de las prácticas artísticas como prácticas codificadas por delimitaciones específicas formales que en realidad, desvelan la invalidez del poder descriptivo de las palabras, imágenes, objetos o fenómenos aislados entrando en una interrelación de dependencias mutuas tanto materiales, prácticas y conceptuales que no ha hecho más que empezar así y que derivan en el tiempo en una infinita fragmentación e indiferenciación que sólo es resuelta mediante procesos cada vez más complejos.

Los sentidos subyacentes son *capturados* por sistemas que se particularizan y se adaptan a estas tendencias, que por no convencionales, permanecen en una lucha por especificar sus formas de participación, pertenencia, resistencia o ausencia en el complejo modelo social capitalista.

El arte moderno situado en los lugares de transición, mostrará estos caracteres en las adaptaciones, contradicciones y confrontaciones de lo productivo y lo improductivo, lo industrial y lo artesanal, lo consciente y lo inconsciente, lo salvaje y lo civilizado, entre lo anómalo y lo convencional, como parte de las dualidades irresolubles siempre en proceso dialéctico a las que se enfrentan las propuestas iniciales modernas.

De nuevo, el enlace y articulación indubitable del signo con su significado es la evidencia más inminente de lo que debe ser superado desde una *devastación programada* que sólo puede ser pensada a partir de esto mismo, es decir, de los límites que marcan el punto de partida de ese momento y a lo que únicamente encuentran salida desde un aislamiento y distanciamiento que se vislumbra en la forma en que elaboran sus sistemas formales remarcando globalmente la vacuidad de la mera descripción.

Así lo encontraremos en los manifiestos de la Bauhaus, del constructivismo ruso, del productivismo, de Stijl, del surrealismo, del dadaísmo, del cubismo o del futurismo que en sus distinciones se

¹⁴¹ Pleyner. *op.cit.* p.26

aproximan, bien a los parámetros racionales y reduccionistas de lo científico o a las profundidades e intensidades de lo impensado, pero se unifican en el proyecto que desarticula los sentidos del relato exacto, en camino de una práctica artística que diseña un entorno más complejo de pensamiento, ubicación y lectura de sus obras.

Como sistemas cerrados, las prácticas artísticas de este primer período —epistémicas en sus relaciones—, podrían definirse como organismos maquínicos o como máquinas orgánicas cuyas configuraciones remiten en sus formas a una cierta disposición heterogénea de funciones diferenciales que en la construcción de su conjunto conforman *un todo analítico, articulado y eficaz* específicamente al análisis de su objeto y en la interioridad de sus proyectos como veremos.

Sin embargo sus intenciones estarían lejos de considerarse de este modo cuando percibimos en sus manifestaciones las tendencias a la integración del arte y la vida, de las que los manifiestos son una de sus mejores representaciones en su afán por difundir los principios que mueven sus acciones, de su necesidad de intervención pública:

Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA ¹⁴²

Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la «verdadera vida»; esa infancia, tras la cual, el hombre tan sólo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros ¹⁴³

Semejantes en esto a la vieja concepción de la vida, los libros se basan en la longitud, en la duración; son voluminosos. La nueva concepción de la vida se basa en la profundidad y en la intensidad y así como queremos a la poesía ¹⁴⁴

Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe ¹⁴⁵

Ningún movimiento artístico podrá afirmar la acción de una nueva cultura en desarrollo hasta que los mismos fundamentos del Arte estén contruidos sobre las verdaderas leyes de la vida, hasta que todos los artistas digan con nosotros: Todo es ficción, solo la vida y sus leyes son auténticas, y en la vida solo lo que es activo es maravilloso y capaz, fuerte y justo, porque la vida no conoce belleza en cuanto medida estética. La mas grande belleza es una existencia efectiva ¹⁴⁶

Describiendo el arte como describiendo la vida y a la inversa, las prácticas artísticas intentan contribuir a las nuevas formulaciones del proceso de transformación histórica que estaba teniendo

¹⁴² «Primer Manifiesto Dadá», extracto de *Asco dadaísta*. Tristán Tzara, publicado en 1918 en el número 3 de la revista *DADA*, Zurich.

¹⁴³ «Primer Manifiesto Surrealista». Escrito por André Bretón en 1924.

¹⁴⁴ Manifiesto «*De Stijl*»; del *segundo manifiesto* de 1920. Firmado por Théo van Doesburg, Piet Mondrian, Bart an der Leek, J.J.P. Oud, y publicados en la revista «*De Stijl*»: Prefacio I, junio de 1917; Prefacio II, octubre de 1919; Primer manifiesto, 1918; Segundo manifiesto, 1921; Tercer Manifiesto, no va firmado

¹⁴⁵ «*Manifiesto Bauhaus*». Escrito por Walter Gropius, abril de 1919, Weimar

¹⁴⁶ «*Manifiesto Realista o Constructivista*». Por Naum Gabo & Antoine Pevsner, Moscú, 5 de agosto de 1920; impreso por la Imprenta Estatal.

lugar en las sociedades occidentales modernas y en los que *la fertilidad y potencia de la vida son valores categoriales que se traducen en lo productivo*.

No importa demasiado la perspectiva particular para entrever en sus posturas, —vida-profundidad, vida-infancia, vida-incoherencia, vida-construcción, vida-acción— muchas veces contradictorias, las analogías genéricas que de nuevo reiteran la fertilidad de las potencias crudas y sin destilar como energía motora de cualquier propuesta.

Pero con la distancia que nos otorga el tiempo, sus sistemas muestran una ausencia importante de auténtica pregnancia a lo que hoy por hoy, podemos interpretar por sistemas artísticos abiertos, nutridos por lo contingente y las fluencias; cautivos en sus propios objetos, las metodologías vanguardistas encuentran en la destrucción de los sistemas de representación clásicos, el punto crucial desde el que generar nuevas situaciones, desde las que ficcionar nuevos comienzos y por tanto nuevas organizaciones.

Tratando de capturar en lo “puro” o lo incoherente según el caso, algún resquicio original desde el que comenzar “de nuevo”, encuentran en la «aniquilación y la «destrucción» actos aperturistas necesarios y propios de la evolución y el progreso:

El progreso del saber humano con su potente penetración en las leyes misteriosas del mundo, iniciada a comienzos de este siglo, el florecimiento de una nueva cultura y de una nueva civilización, con un excepcional (por primera vez en la historia) movimiento de las masas populares hacia la posesión de las riquezas naturales, movimiento que abraza al pueblo en estrecha unión, y, por último, pero no menos importante, la guerra y la revolución (corrientes purificadoras de una era futura) nos ha llevado a considerar las nuevas formas de una vida que ya late y actúa ¹⁴⁷

El fin de la reforma del nuevo arte plástico es hacer un llamamiento a todos los que creen en la *reforma del arte y de la cultura para aniquilar tales obstáculos*, del mismo modo que ellos mismos aniquilaron en su arte la forma natural que obstaculiza una auténtica expresión del arte, última consecuencia de toda cognición artística ¹⁴⁸

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social. Todo hombre debe gritar. Hay una *gran tarea destructiva, negativa por hacer*. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada; la protesta a puñetazos de todo *el ser entregado a una acción destructiva es Dada* ¹⁴⁹

El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. *Tiende a destruir* definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida ¹⁵⁰

¹⁴⁷ Constructivismo, *Ibid.*

¹⁴⁸ De Stijl, *ibid.*

¹⁴⁹ Dadá, *ibid.*

¹⁵⁰ Surrealismo, *ibid.*

Centrados en la reforma para un progreso global remarcen sus límites y obstáculos; centrados en el cambio expresan una fe en las herramientas del arte como instrumentos con potencia para generarlo.

Con conciencia de participar en un tiempo de renovación radical y con inclinaciones transgresoras, las prácticas artísticas de vanguardia elaboran las metodologías a través de las cuales serán refutadas las Verdades, las Leyes y los Centros que obstruyen desde su inmutabilidad el deseo moderno de acción y pensamiento en transformación constante; también el psicoanálisis en sus fundamentos entiende las resistencias psíquicas como el nudo o frontera que su método señala y destruye hacia el flujo de pensamiento libre.

La descripción realista racionalista es una de estas formas obsoletas de *evidencia* y aparente *neutralidad* del pensamiento reflexivo lineal subrayado constantemente como incapaz de albergar toda la complejidad y dinamismo de la experiencia del conocer de un tiempo distinto, y así lo manifiestan:

La palabra ha muerto, la palabra es impotente. Estas frases cuidadosamente colocadas una detrás de otra y la una bajo la otra, esta fraseología frontal y árida con que los viejos realistas presentaban sus experiencias limitadas a sí mismos, son definitivamente inadecuadas e incapaces de dar expresión a las experiencias colectivas de nuestro tiempo ¹⁵¹

¡Y las descripciones! En cuanto a vaciedad, nada hay que se les pueda comparar; no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus tarjetas postales, buscando que juntamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece ¹⁵²

Estos pintores, si observan la naturaleza, ya no la imitan y se dedican cuidadosamente a la representación de las escenas naturales observadas y reconstruídas mediante el estudio. La verosimilitud no tiene ya ningún valor, porque el artista lo sacrifica todo a la verdad, a la necesidad de una naturaleza superior que el imagina sin descubrirla. El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación ¹⁵³

La vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y mas segura de las verdades. Estas son las leyes de la vida. ¿Puede el Arte soportar tales leyes si se construye sobre la abstracción, el espejismo, la ficción? ¹⁵⁴

Las imágenes y los textos empiezan a ser un reflejo de un modo particular de pensar, pero pierden vigencia como medios de la representación del mundo, de su enlace y verosimilitud.

Las obras de arte pasan a ser disposiciones resultantes de los complejos productivos concretos que les dan lugar y que retroalimentan un sistema del que forman parte parcialmente.

La palabra y la imagen tienen relaciones distintas a las clásicas de la articulación para convertirse en soporte y complemento de las metodologías que las explican mutuamente: el texto complementa a

¹⁵¹ De Stijl, *ibid*.

¹⁵² Surrealismo, *ibid*.

¹⁵³ «*Manifiesto Cubista*», Guillaume Apollinaire incluido en *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, París, Figuière, 1913.

¹⁵⁴ Constructivismo ruso, *ibid*,

la imagen dándole profundidad, la imagen complementa al texto en su presencia parcial que sólo un ejercicio inmersivo, asociativo y de contextualización le puede dar sentido.

Los “hechos” analíticos o espontáneos forman parte del conjunto del que la palabra, imagen o sonido se conforman como instrumentos efectivos y creadores en su mismo pragmatismo, y desde el lugar y la forma en que el sentido se produce como fenómeno de la vida y por tanto del pensamiento como *procesos vivos*.

Ya no son paisajes, ni retratos, ni relatos, sino cuadros, pintura, literatura; la articulación no se refiere ya al signo y su significado sino a las operaciones, instrumentos, contextos, medios y condiciones a través de las cuales las obras tienen lugar.

Para construir ligeramente los múltiples acontecimientos que están a nuestro alrededor y dentro de nosotros es necesario que la palabra se reconstruya, sea siguiendo el sonido, sea siguiendo la idea ¹⁵⁵

En la creación de los objetos les quitamos las etiquetas del propietario, totalmente accidental y postiza, y solo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en ellos. El arte debería asistimos allí donde la vida transcurre y actúa. ¹⁵⁶

La construcción, que es organización, acoge los elementos de la cosa ya formulados. La construcción es una actividad de formulación llevada al extremo, que, sin embargo, permite un ulterior trabajo tectónico ¹⁵⁷

Una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y que me produjeron un sentimiento de gratitud (gratuidad) tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior ¹⁵⁸

La jeringa no es sino para mi entendimiento. Escribo porque es natural como orino cuando estoy enfermo. El arte está necesitado de una operación. no buscamos nada. Nosotros afirmamos la vitalidad de cada instante. La anti-filosofía de las acrobacias espontáneas ¹⁵⁹

Configurados como cuerpos productivos —o como el dadaísmo anti-productivos y de esterilidad— los ámbitos del arte funcionan mediante la *especificidad de sus herramientas* con el objeto de adaptarlas a una mirada y entendimiento de lo deveniente y lo contingente, de lo que se está construyendo y originando en el mismo momento, desde sistemas que se prueban a sí mismos con resultados imprecisos en su carácter experimental; ya no son las operaciones causales y los determinismos clásicos los que rigen, sino los procedimientos programados que prescriben determinados límites sobre los que acontecen las prácticas del arte en torno a márgenes concretos.

Así encontramos que no sólo los manifiestos de esta época sino los escritos que se generan en torno a los lugares de la práctica del arte como lugar de la reflexión inmediata y que Pleynet señala con respecto a los escritos que el sistema de pintura de Matisse genera:

¹⁵⁵ De Stijl, *ibid.*

¹⁵⁶ Constructivismo ruso, *ibid.*

¹⁵⁷ «Manifiesto Productivista» escrito por Alexander Rodchenko y Varvara Stepánova, 1920

¹⁵⁸ Surrealismo (I manifiesto), *ibid.*

¹⁵⁹ Dadá, *ibid.*

los escritos de Matisse no son didácticos y no son pintura; traducidos de la pintura, es a ella finalmente donde hay que restituirlos. Digamos que son, en el orden en que se dan, efectos de conocimiento. Discursos irracionales, metafísicos, y aproximación determinada por una racionalidad de tipo mecanicista, éstos son los dos aspectos de este tipo de investigación y esas son las contradicciones presentes en las prácticas de Matisse, y de tal manera que el pintor no puede dejar de evocarlas, tratar de conciliarlas, de resolverlas ¹⁶⁰

La abundancia de textos y manifiestos parece desvelar este carácter vinculante de las prácticas del arte con todo el campo del saber en este primer estadio, con todo un contexto epistémico que se encuentra en el centro de estas tesis de ambigüedad *entre un racionalismo idealista y una irracionalidad sistémica* que describen las tipologías de relación del sujeto del lenguaje moderno como sujeto de la práctica que produce reflexividad, es decir, observación y situación constante de su propia actividad como parte fundamental de la contingencia y significación de su objeto, que evasivo, requiere de esta doble función.

Las prácticas artísticas producen con sus programas y proclamas demarcaciones de los espacios y los modos en que tiene lugar una empiricidad imprecisa que se empieza a *traducir y enunciar* en documentos aclaratorios, como los *efectos de conocimiento* que Pleynet indica.

Codificada, la práctica del arte funciona dentro de una interioridad estructural que mecaniza la vitalidad de sus intenciones pero que también se enuncia inmediatamente como consecuencias de la práctica experimental que ya no busca la verificación del experimento clásico sino que sus hipótesis son puestas a prueba que se desarrollan en su misma acción y contexto, mostrando de nuevo el carácter indéxico, contingente, del lenguaje y su consiguiente aspecto reflexivo.

Y parece fundamental entender que no son ideas preestablecidas sino pautas que mecanizadas, estructuran la metodología restrictiva como metodología táctica que permite la fluencia de pensamiento inconsciente y contacto con lo evasivo que de algún modo y posteriormente se constituye; de modo que al *“revolucionarismo formal”*, a la minimización que se opera desde los medios y herramientas específicas, lo que realmente subyace son las nuevas relaciones del sujeto con el lenguaje y las formas en que esta relación produce sentidos empíricos.

La palabra y la imagen se reconstruyen continuamente, en el proceso en que lo azaroso se desvela, en que lo espontáneo aparece o en que lo analítico opera, tendente a revelar al pensamiento que se piensa, al observador que se observa.

Mecanizando la operatividad, el pensamiento vaga y se automatiza y así, los hechos contrastantes y chocantes, naturales o “puros” ocurren sin mediación de la razón.

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral ¹⁶¹

¹⁶⁰ Pleynet, *op.cit.*, págs. 52 y 53

¹⁶¹ Surrealismo, *ibid.*

Renunciamos al desencanto artístico enraizado desde hace siglos, según el cual los ritmos estáticos son los únicos elementos de las artes plásticas. Afirmamos que en estas artes esta el nuevo elemento de los ritmos cinéticos en cuanto formas basílicas de nuestra percepción del tiempo real ¹⁶²

La cosa elegida y usada efectivamente, sin obstaculizar el progreso de la construcción ni limitar la tectónica, es llamada producto por el grupo ¹⁶³

Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración, y también de la afirmación, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común. Orden = desorden; yo = no yo; afirmación = negación: resplandores supremos de un arte absoluto. Absoluto en pureza de caos cósmico y ordenado, eterno en el glóbulo segundo sin duración, sin respiración, sin luz, sin control ¹⁶⁴

Inevitable el enlace con la «*escritura automática*» como uno de estos procedimientos que el surrealismo sugiere como método conector de la ansiada ausencia de control en la significación, del beneficio de un pensamiento fluido que da los resultados más imprecisos —que por supuesto nos remite a los procedimientos psicoanalíticos de la “*cura del habla*”—, pero que en el ámbito de las prácticas artísticas se aplica como metodología de procesos creadores que buscan en los accesos a lo impensado y lo evasivo, los reflejos de las formas en que la flexibilidad, la permeabilidad, la incoherencia o el sin-sentido definen las formas en que el *significado se produce como un efecto*.

Así lo enuncia Deleuze¹⁶⁵ en relación a Freud: “*No buscamos en Freud al explorador de la profundidad humana y del sentido originario, sino al prodigioso descubridor de la maquinaria inconsciente, por la que el sentido es producido, siempre producido en función del sinsentido*”.

El acceso a la contingencia, del pensamiento y por tanto del lenguaje —aún desde posturas críticas para con el psicoanálisis como en el caso del dadaísmo o de la confrontación entre ámbitos reveladora del carácter cerrado de sus sistemas—, es fundamento de las prácticas de este primer umbral *resonando* entre sí en las distintas formas en que estructuran la operatividad desde la restricción, la renuncia, la negación y la contradicción con el objeto de refutar y transgredir el sistema clásico fundamentalmente.

No parecen tan distantes así la “maquinaria inconsciente” de Freud aplicada por Bretón en la «*escritura automática*» y las “instrucciones”, PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA¹⁶⁶:

Coja un periódico / Coja unas tijeras / Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema / Recorte el artículo / Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa / Agítela suavemente / Ahora saque cada recorte uno tras otro / Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa / El poema se parecerá a usted / Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.

¹⁶² Constructivismo, *ibid.*

¹⁶³ Productivismo, *ibid.*

¹⁶⁴ Dadá, *ibid.*

¹⁶⁵ Deleuze, Gilles. «*Lógica del sentido*», Editorial Paidós, colección *Surcos*, Barcelona, 2005. Undécima serie, del sinsentido, p. 104.

¹⁶⁶ Dada, «*Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*», Tristán Tzara, leído en París el 12 de diciembre de 1920 en la Galería Povolozky y publicado posteriormente en el número 4 de la revista *La vie des lettres* en París. Trad. Alberto Haltter

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importaros; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar «falta de inatención», interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra l, por ejemplo, siempre la l, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad ¹⁶⁷

Podríamos analizar en profundidad los caracteres diferenciales entre ambas programaciones, pero desde un punto de vista de superficie, el establecimiento de los márgenes desde los que *el pensamiento produce efectos* es un fenómeno sumamente interesante de observar por el giro que se produce en relación al producto que estas *restricciones para la apertura* generan y de las que tal vez podríamos afirmar que uno de sus primeros precursores es Mallarmé y su *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Una tirada de dados jamás deroga el azar*), de 1897.

Desde la profundidad de lo impensado, el lenguaje que proyecta esta operatividad no se relaciona ya con los valores cuantitativos del proyecto enciclopédico sino con los valores cualitativos del proyecto moderno que invalidan el lenguaje clásico convirtiéndolo en un objeto sensible y evasivo en su forma de proceder y aparecer.

Lejos de las consideraciones con respecto al dadaísmo como movimiento particular, —que retomaremos más adelante por sus precoces aportaciones en relación a los conceptos de improductividad y esterilidad, al humor y al desapego consciente en la práctica artística—, “*para hacer un poema dadaísta*” o la “*escritura automática*” siguen el curso de las formas en que el sentido deja de ser una construcción a voluntad, para convertirse en una maquinaria de *conocer* y *hacer* mecanizada, autoorganizada y autoproductiva, en muchas ocasiones automatizada, a efectos de la accesibilidad al azar, producida por una leve y mínima intervención organizativa, que genera los sentidos sin mediación de la razón, es decir, *los efectos* que ahora son las obras, productos o documentos del arte.

Y lo espontáneo, lo humorístico, lo chocante, el *shock*, son objetivos inmediatos de ambas formas que nos conectan de nuevo con el valor del error, del lapsus, del despiste, de la confusión o lo disfuncional como los puntos que muestran, nunca la banalidad del discurrir de la vida y del pensamiento, sino el lugar de la tensión o evanescencia que señala hacia el carácter indéxico del lenguaje que sólo puede originarse en el mismo espacio y tiempo en el que se manifiesta.

Como actos liberadores de ataduras, de convencionalismos, de tabúes, de fronteras y resistencias, estos “ejercicios” deliberados de autoescisión y ajenos a la voluntad razonadora, nos llevan una vez

¹⁶⁷ En el *Primer manifiesto surrealista: secretos del arte mágico del surrealismo*; André Breton, 1924, op.cit.

más a la diversificación y fragmentación como formas refutatorias de un sistema lingüístico desfasado que incluso se advierte en la designación general vanguardista.

Los famosos *ismos*, ya designan en su propia calidad de sufijo, el carácter de *proceso*, que con aplicación médica, definen *procesos patológicos orgánicos* —nerviosismo, histrionismo o paludismo— que subraya los enlaces de las metodologías artísticas como metodologías análogas a los conceptos de organismo o mecanismo como estructuras de funciones diversas e inclusivas de procesos desintegradores.

Reiterando las resonancias entre ámbitos y entre posturas, nos encontramos otro de los aspectos fundamentales de la práctica artística de este tiempo, que con un carácter distinto a los inmediatamente descritos, pertenecen igualmente a este contexto epistémico y sobre el que el productivismo reincide al mentar la *tectónica* como fundamento de sus principios constructivos como procesos materialistas pero procesuales.

Teniendo en cuenta que la *tectónica* se refiere a lo constructivo —que en geología designa el estudio de los procesos que forman las estructuras geológicas— que en lo “*arquitectónico*” sugiere en su mismo procedimiento las deformaciones, las destrucciones y la conservación, los materiales, los medios, las condiciones, la guía de esa construcción, etc., aparece una tipología restrictiva y programática de un orden distinto y que se configura con una intención aproximativa entre los parámetros de la industria, la ciencia y los del arte como ámbitos estructurales.

Siendo también el objetivo desarticular el sistema de pensamiento clásico, este es el ejemplo más claro del “*revolucionarismo formal*” del que hace mención Pleynet y que se configura desde un ejercicio intenso de análisis de los medios y funciones del arte y por otro lado desde “*revolucionarismos formales*” de órdenes como el de Mondrian, Kandinsky o Malevich, las gramáticas, la elaboración de sus códigos formales, pero que en ambos casos coinciden en una conformación de la práctica del arte analítica, diversificadora y sumamente restrictiva en sus medios más específicos.

Aquí las anacronías y los desfases se subvierten enmarcando sus objetos y cuestiones dentro de la heterogeneidad de distintos ámbitos, de la complementariedad de lo artesanal y lo industrial pero sobre todo de un reduccionismo formal que se traduce en el establecimiento de los códigos y programas como *renuncia y selección minuciosa de lo “imprescindible”*; veamos el ejemplo del constructivismo:

En la pintura *renunciamos* al color como elemento pictórico: el color es la superficie óptica idealizada de los objetos; es una impresión exterior y superficial; es un accidente que nada tiene en común con la esencia mas íntima del objeto. *Afirmamos* que la tonalidad de la sustancia, es decir, su cuerpo material que absorbe la luz, es la única realidad pictórica.

Renunciamos a la línea como valor descriptivo: en la vida no existen líneas descriptivas; la descripción es un signo humano accidental en las cosas, no forma una unidad con la vida esencial ni con la estructura constante del cuerpo. Lo descriptivo es un elemento de ilustración gráfica, es decoración. *Afirmamos* que la línea solo tiene valor como dirección de las fuerzas estáticas y de sus ritmos en los objetos.

Renunciamos al volumen como forma espacial pictórica y plástica: no se puede medir el espacio con el volumen, como no se puede medir un líquido con un metro. Miremos el espacio... ¿Que es sino una profundidad continuada? *Afirmamos* el valor de la profundidad como única forma espacial pictórica y plástica.

Renunciamos a la escultura en cuanto masa entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su fuerza material no dependen de la cantidad de masas; por ejemplo: una vía de tren, una voluta en forma de T, etc... Pero vosotros, escultores de cada sombra y relieve, todavía os aferráis al viejo prejuicio según el cual no es posible liberar el volumen

de la masa. Aquí, en esta exposición, tomamos cuatro planos y obtenemos el mismo volumen que si se tratase de cuatro toneladas de masa. Por ello, *reintroducimos* en la escultura la línea como dirección y en esta afirmamos que la profundidad es una forma espacial ¹⁶⁸

La interioridad conceptual y operativa de esta tipología es la línea, el plano, la sintaxis o la gramática que acentúan la vacuidad representativa tradicional mediante la insistencia en una perspectiva que organiza la práctica del arte desde “lo formal” y en cuyo núcleo está el lenguaje como herramienta estructural y de codificación.

Las renunciaciones formales son el ejemplo de la organización de las hipótesis que no buscan la veracidad sino el ejercicio de profundización en los medios específicos de la pintura, la literatura o la escultura como proceso de producción de sentidos originados en la delimitación del contexto operativo, de los marcos y las relaciones desde los que tienen lugar.

Y con el “enfriamiento” de sus posturas, el arte moderno sin embargo se traduce en una práctica cualitativa, sensible y de profundidad en los elementos más abstractos y sofisticados que organizan el lenguaje como sistema múltiple.

La linealidad de las operaciones con las que el sentido narrativo se articulaba y componía, se transgrede desde un ejercicio que, limitando las unidades constituyentes, penetra en todas las posibilidades implícitas de “lo elemental”, rojo, amarillo y azul, plano, línea, punto, ritmo, espacio, volumen..., y suscribe por esto mismo la particularidad de cada sistema dependiendo de los elementos y las formas en que se vinculan para producir sentido.

La drástica restricción formal es el duro quebrantamiento que sufren las formas descriptivas por las formas sistemáticas que desvelan, que la rigidez operativa y la cerrazón de sus metodologías, buscan ser operaciones para la *apertura*, para la demostración de la diversidad y la posibilidad producida dentro de estrechísimos y recurrentes parámetros.

La falta argumental de la imagen o el texto son la indicación de un modo de comprender que no se basta con el reconocimiento del signo, sino con un análisis estructural que encuentra en la coherencia interna del sistema, en los regímenes asociativos y de interdependencias, la función y el significado adecuado al signo, por lo que el plano interpretativo aún proviene del enfoque *estructuralista* de Saussure o de Levi-Strauss que mediante la distinción de la estructura particular, de las operaciones, las funciones, los elementos e interrelaciones, particularizan la forma en que se produce cada sentido y su intercambiabilidad dentro de su propio sistema.

El lenguaje —en el arte— es desde este punto de vista un medio más precario que el de la veracidad clásica pero articulado estructuralmente nos reconduce a las perspectivas de esta modernidad inicial que diseña y construye sus sistemas como reflejos de las perspectivas de los organismos o los mecanismos, como *cuerpos totales*, que constituidos por factores diferenciales, se relacionan, transforman y producen desde estructuras completas, autoorganizadas y autoproductivas que con leves cambios en sus elementos de configuración, producen nuevos sentidos adscritos a las posibilidades múltiples de la regulación de su misma operatividad.

Como factores y unidades diferenciales que forman parte de un conjunto de totalidad, la episteme de esta primer umbral señala otra vez a esa fragmentación que tiende al restablecimiento de los sentidos desde la contigüidad, pero con tendencia a una coherencia, que aunque parcial en su

¹⁶⁸ M. Constuctivista, op.cit.

disposiciones

intercambiabilidad, señala igualmente a la formalización y *unidad del sentido* dentro de sus procedimientos, reglas y pautas específicas, a la *coherencia de las partes al todo*.

*INTRO a) Construcción de acontecimientos y procesos de flujo: situaciones y derivas b) La producción, los procesos y las prácticas artísticas. John Cage, 4'33" c) Parámetros, perímetros / restricciones, procedimientos d) La composición como proceso en 4'33" e) Las restricciones de Oulipo y los procedimientos de Raymond Roussel f) La interpretación como proceso en 4'33" g) Parámetros. Cotas y variables h) Las restricciones y el «cómo» i) Pragmatismo y funcionalismo j) John Cage: producción-interpretación-percepción como proceso en 0'00" k) El esquizoanálisis y la producción deseante k₁) El plan y el plano k₂) Lo experimental. Singularidades y microplanos

La cronología de la modernidad de mediados de siglo XX presenta un aspecto distinto que el desarrollo de las sociedades industrializadas materializan ahora en las sociedades de consumo y del entretenimiento.

La producción cultural moderna que había repensado su práctica desde la transgresión al sistema de pensamiento clásico y en relación a un nuevo estado del mundo y que ponía en solfa el contexto de sus funciones, agota su respuesta en la permeabilidad y aceleración del tiempo del capitalismo.

La productividad o la eficacia como factores cualitativos y representativos de una voluntad de construir, transformar y controlar el mundo, son elementos que forman parte de una estructura social, alienante al inicio en el contexto del trabajo, y en su transcurso, también en la administración y organización de los afectos.

La demostración de la enorme capacidad que tiene el nuevo sistema de *consumo indiscriminado* para deglutir, integrar y volver a subvertir la crítica hacia el interior de sus convenciones, provoca entornos y reacciones que buscan inestabilizar y subrayar los órdenes hegemónicos.

En la segunda mitad del XX, el productor cultural se encuentra en un punto intermedio desde el que observa las fallas de la transgresión moderna y al mismo tiempo las nuevas configuraciones de las sociedades de consumo y de sobreabundancia, que hacen de la *necesidad* y la *satisfacción* valores globales representados en el concepto de «*supervivencia ampliada*» que Debord denomina como propio del capitalismo avanzado y en el que el *consumo* alcanza un lugar preeminente sobre la noción de *producción* propia del capitalismo industrial.

El espectáculo es una permanente guerra de opio cuyo objetivo es conseguir la aceptación de la identificación entre bienes y mercancías, así como entre la satisfacción de necesidades y la supervivencia ampliada según las leyes de la mercancía. Pero la supervivencia consumista es algo que debe siempre ampliarse, porque no deja de *contener la privación*. No hay un más allá de la supervivencia ampliada, ningún límite de detención del crecimiento, porque ella misma no se encuentra más allá de la privación, sino que es la privación misma enriquecida¹⁶⁹

La «*supervivencia consumista*» definida por la abundancia, la ampliación, lo ilimitado o el crecimiento viene paradójicamente acompañado, como señala Debord por una condición que es su auténtico fundamento: la *privación*.

Algunos contextos del arte admiten las enormes extensiones que el concepto de *vida* implica como producción, reproducción y consumo, pero subvierten los valores convencionales que el sistema impone desde una escena que trastorna la ecuación y que en ocasiones encuentra en la privación, los caracteres de la extensión.

¹⁶⁹ Debord, Guy. «*La sociedad del espectáculo*», Editorial Pre-textos, Valencia, 2002. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo del T.O. *La Société du spectacle*, Ed. Buchet-Chastel, París, 1967, p.56

Desde una postura y acción crítica hacia un contexto materialista, de abundancia, de superficie, de vacuidad, de consumo, de ocio administrado y de sobreproductividad, algunas prácticas de arte se reconfiguran como prácticas de escape a los efectos adversos de los nuevos poderes derivados de un uso y difusión de la imagen unificadora, pero sobre todo, por el modo en que *el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes*¹⁷⁰.

Varios son los aspectos permanentes del sistema capitalista que aún hoy siguen siendo objeto de duda, análisis, confrontación, resistencia o uso.

La vida y su supuesta e inherente abundancia como valores categoriales, suponen para el pensamiento moderno problemas fundamentales de reflexión y acción que se evidencian de múltiples formas en los *productos* que el mismo genera; desde el inicio, el concepto moderno de producción lo abarca todo; todo puede ser administrado para el consumo y las industrias del entretenimiento lo muestran y demuestran.

Las formas que éstas utilizan para orientar los flujos de deseo hacia la producción de más economía, hacen entrar al mundo de los afectos y de las intensidades en las categorías del mercado, lo que supone para algunos contextos artísticos un foco de crítica y resistencia estricta.

La manera en que la difusión de imágenes se constituye en forma de manipulación, es un factor determinante en el entorno de una práctica ya en crisis con los modelos de representación clásicos y ahora también con los modelos del espectáculo que las nuevas industrias del entretenimiento utilizan para orientar y estructurar los deseos y afectos de los consumidores utilizando sus herramientas fundamentales —imagen, el objeto o el texto—.

No en vano los agentes culturales dirigirán su interés hacia los mecanismos de la resistencia como los de la crítica y el cambio; las bases de la cultura occidental serán a partir de entonces permanentemente revisadas y reinterpretadas con el objetivo de marcar las fallas desde las cuales lo simbólico se hace unidireccional, absoluto y por lo tanto manipulador y estabilizador de la interpretación del mundo.

La crítica al sistema lingüístico clásico de la representación propio de las vanguardias, deviene también en la crítica a los mecanismos contextuales y reguladores a través de los cuales el arte pierde su diversidad, profundidad y eficacia enunciativa.

Los conceptos que podían definir el entorno del arte mediante la autoría, la originalidad, la institución, la obra, la autenticidad etc. y que comúnmente habían girado en torno al sentido jerárquico implícito a la palabra «creación», se disgregan con una clara intención de ponerlos en duda y pensar la amplitud de posibilidades que la *renuncia al aura de la representación* y la *atención a lo particular* hacen proliferar.

Asimismo desde la crítica al sistema de las industrias de lo cultural se propone una práctica del arte que perturba los mecanismos del espectáculo, como ya adelantamos, alterando las condiciones sobre las cuales actúa: de la abundancia como privación opiácea, a la privación o rigurosidad como posible estrategia de experiencia intelectual e intensiva.

A pesar de la conciencia en el fracaso de las vanguardias, el dadaísmo y el surrealismo seguirán siendo movimientos de referencia en muchos casos; no podemos obviar el valor de premisas como el *carácter productivo del inconsciente* —lo impensado—, las *instrucciones programáticas*, el valor

¹⁷⁰ Debord, *ibid.*, 4., p. 38

revelador del *sin-sentido* como potencia viva del lenguaje o la negativa a los órdenes de normativización, que seguirán siendo por mucho tiempo centro de interés para los ahora, «agentes de lo cultural».

Parece difícil seguir denominando el contexto del arte dentro de los parámetros que han acompañado al término *creación* hasta ahora según los caracteres de *lo incognoscible*, *lo misterioso* o *lo cualitativo*, pero empieza a dificultarse asimismo las características que especifican las operaciones de la *producción* como concepto implícito al crecimiento, al progreso, a la transformación, reproductibilidad, a una *operatividad cuantitativa, funcional, objetiva y efectiva* y que como ya estamos viendo, será subvertida desde su misma negación.

Por eso surgen prácticas que se denominan a sí mismas como anti-artísticas, improductivas o estériles y que rompen la ecuación «producción=reproducción», «creación=procreación» «consumo=abundancia» para señalar formas subyacentes de experiencia y construcción conceptual, perceptiva y afectiva mucho más sutiles y funcionales para con sus objetos, así como formaciones *práctico-críticas* con los mismos conceptos que definen la producción moderna.

Y es una paradoja encontrarnos a partir de entonces proyectos tan extensos en el tiempo, tan diversificados en sus medios y en la *morfología de sus procesos*, que críticos y experimentales con el pragmatismo de la producción, profundizan en sus categorías como valores culturales y por lo tanto constitutivos del sistema social al que pertenecemos.

El ser humano excepcional e inspirado va desapareciendo como fundamento de la creación artística y toma preeminencia un contexto de la práctica del arte como *práctica* y como *crítica*, en la que el artista deja de serlo para convertirse en un agente de la operación, en un *accionador directo* de los marcos particulares de reflexión que propone.

Las bases categoriales se van diluyendo en un contexto en cuyo centro se encuentran unos productores o agentes de las prácticas artísticas que poco o nada tienen que ver con las interpretaciones relativas al arte como el lugar de la creación entendida como operación enigmática llevada a cabo por un artista 'cualitativamente capaz'.

El «objeto arte» se ve seriamente subvertido en su materialidad y presencia, pero no menos trastornados se verán sus espacios expositivos, sus espacios de producción, sus agentes y sus operaciones.

Todo lo relativo a las formas en que lo artístico había sido interpretado y organizado conforme a las jerarquías de la institución y el culto, es puesto en duda de forma inexorable, como respuesta crítica a los estrechos límites que sus categorizaciones desvelan como las formas de hegemonía de la cultura occidental y por tanto de la imposición de sus valores unidireccionales, absolutos.

En adelante, ni la obra es obra —propia y aisladamente— sino un *efecto* de una operación del pensamiento, ni el artista un creador distintivo, sino un *agente* que elabora una estrategia para la reflexión y experimentación.

La desubicación de los factores que habían configurado el espacio del arte dentro de marcos de especificidad materializados en la imagen, en el objeto, en el significado, en los medios específicos y en las *operaciones ocultas en los resultados totales*, empiezan a decaer en la modernidad desde la transgresión formal que ejecutan las vanguardias pero cuya consolidación la encontramos claramente a partir de la segunda mitad de siglo.

Las designaciones que enumeraban y categorizaban las 'cualidades' del arte serán más inestables y múltiples que nunca; ni los medios ni las prácticas ni los espacios de producción y exhibición revelan las cualidades específicas que pudieran definir la práctica artística ni sus *productos*, sus *obras*; sus imágenes dejarán de cumplir las funciones de enlace con el significado para configurarse como signos que no revelan sus sentidos en el centro de la mirada sino en la *periferia de la acción*, en la *producción y los procesos*.

Algunas de las voces de esta nueva disposición las encontramos en las manifestaciones que dadaístas y surrealistas anunciaban como objetivos de un nuevo arte, en las múltiples facetas, interpretaciones y operaciones disuasorias de Duchamp o en procedimientos como la *escritura automática* de Breton, y que el desarrollo de la cronología de la modernidad hacen derivar a mitad de siglo en las posibilidades mediales, operativas, morfológicas y dimensionales múltiples.

Superado el revolucionarismo formal y la lingüística estructuralista en el que había decaído todo el entusiasmo vanguardista, la dilución de la figura del artista, de sus procedimientos y espacios, se hacen notar en las propuestas que Duchamp adelantaba lúcidamente y que Joseph Beuys, Fluxus, el Situacionismo o John Cage heredan y enuncian como los nuevos, amplificadísimos y flexibles parámetros desde los que el arte producirá en adelante marcos de pensamiento crítico.

La ausencia de límites en los medios, operaciones, objetos, espacios o resultados a través de los cuales procede el arte, la ausencia de fronteras que dividan y designen la práctica artística dentro de cotas materiales y formales estables, nos lleva a un contexto en el que el análisis y comprensión del arte es un análisis del *trabajo inmaterial* que reconfigura su perspectiva pragmática como *práctica intelectual e intensiva, conceptual y afectiva*¹⁷¹, y en cuyo corazón se encuentran intenciones claramente resistentes a un sistema social que ha demostrado su enorme capacidad para manipular, mercantilizar y neutralizar los objetivos críticos del arte.

Los análisis epistémicos desarrollados en torno a las definiciones de *producción y creación*, que designaban y explicaban los sistemas de conocimiento concretos, se dificultan considerablemente a partir de un contexto que muestra una ilimitación y expansión operativa y material que niega la posibilidad de una estructuración universalizante, pero que al mismo tiempo parece definirse como la nueva episteme, no como sistema estable, sino como la estructura subyacente, como las condiciones de posibilidad contemporáneas, ahora, de sistemas abiertos, heterogéneos, múltiples y de variabilidad.

Sin embargo al desvelar su deliberada subversión y resistencia a las formas imperantes de los conceptos de producción y consumo sistemáticos y a las figuras categóricas de la creación o clásicas y modernas de la producción, el arte seguirá vinculado a estos conceptos desde su negatividad así como en sus propuestas para las nuevas definiciones y aplicaciones, en adelante, aproximaciones de carácter particular.

El artista, productor y/o creador de arte, ya no es tal, sino una figura polimórfica, genérica, flexible y pregnante para los requerimientos de la práctica del arte como práctica de lo experimental, como agente accionador y manifiesto de la exploración y la duda.

Sin límites y fronteras precisados por especificidades materiales, de capacidad, cualidad o finalidad, la práctica artística recorre un trayecto hacia la disolución de todo límite impuesto y hacia la reformulación de todos sus términos.

¹⁷¹ Brea, op. cit., «*El tercer umbral*», p.14

Sin objetos materiales que elaborar, sin significados unívocos que enunciar, sin procedimientos específicos y sin espacios concretos desde los que producir, el ámbito del arte presenta toda su complejidad desde su desarticulación, pero también toda su intención integradora con la vida, hasta su confusión, hasta diluir sus límites.

El arte se configura como un entorno expansivo total en el que las pautas específicas de cada proyecto vendrán determinadas únicamente por los requerimientos internos de propuestas y cuestionamientos determinados.

Intelectivo e intensivo, conceptual y afectivo estos son los únicos basamentos de un trabajo preciso exclusivamente en los objetivos performativos y cognoscitivos, en la revelación de los matices y límites que como seres humanos nos constituyen biológicamente, políticamente y culturalmente y que en la revelación de estos factores, definen las problemáticas de un sistema social complejo para con el control que ahora ejerce sobre nuestros cuerpos, nuestro tiempo, nuestros deseos y frustraciones.

La sobreproducción y el consumo indiscriminado como resultado del sistema económico capitalista, conviven con las nociones de producción, reproducción y consumo como fases de los ciclos de la vida que la biología, el psicoanálisis y la etnografía modernas ya habían señalado como los lugares de las biografías y las culturas, y según lo cual los primeros sentidos definen la episteme de este segundo umbral de la modernidad.

Sin embargo, la relevancia de los conceptos *producción, reproducción y consumo*, que si bien son la base más precaria del relato de los seres humanos, llevados al límite, son también el lugar del conflicto moderno por excelencia.

Por tanto no es una acción exclusiva del arte su integración con la 'vida' sino más bien una interpretación general del sistema capitalista, de una episteme que actúa de una forma determinada sobre la regulación de la misma con propósitos particulares derivados de su característica formación.

La conciencia de esta condición se desarrolla y desactiva en las prácticas artísticas cuyos cometidos son ahora la construcción de *prácticas de resistencia activa y crítica* para con los mecanismos de las industrias del entretenimiento, con las formas hegemónicas institucionales de regulación, con las formas en que la producción se define en la eficacia y en la abundancia y con un concepto de consumo que lo abarca *todo*.

El carácter expansivo de las sociedades de consumo que hacen de la *necesidad* un valor categorial genérico en el marco de la «*supervivencia ampliada*»¹⁷², tiene su reverso en el carácter expansivo de los medios, conceptos y dinámicas del arte, que en la ilimitación formal, medial y conceptual, encuentran formas particulares de reactivar y responder ante la manipulación que la industria y la economía ejercen sobre lo que hasta ahora habían sido sus medios fundamentales.

El carácter expansivo de las mediaciones artísticas responde ante las consideraciones de "producto" o de "obra de arte" con la misma energía; ni es consumo, ni entretenimiento, ni ocio ni ensimismamiento masificado, ni culto, sino «*puesta al límite*» de los convencionalismos, de los caracteres rutinarios y de similitud que empobrecen y niegan toda experiencia particular.

¹⁷² Debord, *ibid.*

Señalando con firmeza las negatividades implícitas al nuevo contexto que neutraliza y desactiva mediante su unidireccionalidad e indiferenciación la potencia viva y productiva del lenguaje como instrumento de las relaciones entre los seres humanos y como instrumento vivo del entendimiento, las prácticas artísticas fomentan toda suerte de *divergencias estratégicas* con el propósito de *reapropiarse del control* de sus intenciones, relacionadas con la pluralidad de los territorios de lo humano.

El arte deja de inscribirse así dentro de las especificidad de sus objetos y herramientas para definirse como producción de las *diferencias* activadas y puestas de manifiesto mediante la *construcción de situaciones y acciones*, mediante la *elaboración de procesos experimentales*.

a) Construcción de acontecimientos y procesos de flujo: situaciones y derivas

Al señalar el carácter expansivo de las herramientas, medios y contextos del arte cabe destacar el lugar que esta extensión activa.

La imposibilidad de delimitar las prácticas del arte mediante sus especificidades formales no dejará de ser en muchas ocasiones una forma estratégica que construye *escapes* y *fugas* a la manipulación de sus objetivos, por cuanto una forma de crítica activa para con los mecanismos de la abundancia y la productividad para el consumo, que se efectúa desde una multiplicidad de puntos de vista y procesos simbólicos.

Toda acción puede ser una práctica artística y toda herramienta adecuada si su configuración y sistema elabora algún espacio o marco de pensamiento crítico.

Con el centro en el desvelamiento de las diferencias, en la revelación de las intensidades frente a las convenciones e intereses de las economías-políticas dominantes, ya el situacionismo definía la «deriva» o la «construcción de situaciones» como prácticas de resistencia a las acciones con finalidades utilitarias y la funcionalidad como estrategias para la práctica y experimentación del pensamiento a través del *flujo*, del *dejarse llevar*, de la *exploración* y del *ejercicio deconstructivo de lo rutinario*.

La «deriva situacionista» desarrollada por Debord, es un *procedimiento exploratorio* contrario a las motivaciones rutinarias, análogo a los flujos de pensamiento y a determinadas formas azarosas ya consideradas por el dadaísmo, el surrealismo, el psicoanálisis, etc., que, aunque todas ellas matizables y particularizables dentro de sus contornos reflexivos y prácticos concretos, ya manifiestan un profundo interés por los procedimientos distensivos como formas de un conocimiento y vivencia de lo indeterminado y lo heterogéneo, que en la pérdida de seguridad y control, convocan las aperturas y las fallas a lo fortuito o lo inesperado.

El «dejarse llevar», contrario al «hacer para—», expresa en su misma designación una temporalidad y espacialidad extensiva, un *hacer* interventivo y subjetivado, por no mencionar una productividad subyacente que no se vincula a los resultados instrumentales y objetivamente efectivos, sino a un *ejercicio* con voluntad y conciencia crítica con éstos mismos.

Pero este “dejarse llevar”, este “derivar” no sería distinto a una conciencia pasiva ociosa o a los automatismos rutinarios que evidencian, si no tuviera como objeto marcar sus propias diferencias críticas.

Así, Debord subraya que nada tiene que ver con las nociones clásicas del viajar o pasear, sino con un *ejercicio de «renuncia» a las motivaciones ordinarias para desplazarse* y de este modo suscitar las solicitaciones del terreno y los encuentros —*psicogeografía*—, la conciencia, estudio y análisis de las configuraciones del espacio social.

«Derivar» implica en su propia designación tomar desvíos, bifurcaciones, desorientarse y alejarse premeditadamente del plano de lo ordinario y que sin embargo se efectúa en su mismo terreno; como ejercicio de extrañamiento de lo rutinario, la *deriva* es uno de los ejemplos claves que integran en su proyección la doble relación que en algunas prácticas artísticas se dan como prácticas expansivas y al mismo tiempo, como metodologías de elaboración de la *renuncia, de la contención o privación de lo normalizado y normativizado*.

Esta paradójica relación se presentará de múltiples maneras en el desarrollo de muchas prácticas contemporáneas que si bien se configuran para el ejercicio de lo experimental, de la resistencia a las estructuras de la convención y control de los flujos sociales e identitarios, también se encuentran con la necesidad de *precisar minuciosamente los parámetros específicos dentro de los cuales se inscriben sus proposiciones*.

La deriva no sería deriva si no elaborase con cierto rigor el objeto de su propuesta experimental en el que el caminar deja de ser un medio objetivo para reelaborarse como un *ejercicio exploratorio*, como una práctica del conocer ‘diseñada’ para la apertura de nuevos territorios y comportamientos y por tanto, para la reconfiguración de las acciones usuales y mecanizadas, en una experiencia vinculada al pensamiento.

Y efectivamente, como *ejercicio extensivo* una de las primeras circunstancias que describe es la dificultad para *desarticular los mecanismos automatizados* en que lo cotidiano se petrifica, normaliza y desarrolla, por lo que la deriva se elabora como una práctica pautada a tal efecto.

Como forma específica del *caminar para explorar*, la deriva es nombrada, descrita y acotada como «*técnica*» o *sistema de especificidades* en el que es fundamental tener en cuenta el número adecuado de participantes, la duración media de la práctica, los campos espaciales sobre los que discurrirá, la influencia de la climatología y el objeto por el que lleva a cabo.

Se puede derivar en solitario, pero todo indica que el reparto numérico más fructífero consiste en varios grupos pequeños de dos o tres personas que compartan un mismo estado de conciencia. El análisis conjunto de impresiones de los distintos grupos permitirá llegar a conclusiones objetivas (...) La duración media de una deriva es de una jornada, considerando como tal el intervalo comprendido entre dos períodos de sueño. Su comienzo y su final son indiferentes de la jornada solar, pero hay que indicar que generalmente las últimas horas de la noche no son adecuadas para la deriva (...) Aunque las variaciones climáticas influyen sobre la deriva, no son determinantes más que en caso de lluvias prolongadas que la impiden casi por completo. Pero las tempestades y demás precipitaciones resultan más bien propicias.

El espacio de la deriva será más o menos vago o preciso dependiendo de que se busque el estudio del territorio o emociones desconcertantes (...) Finalmente la utilización del taxi, por ejemplo, ofrece una piedra de toque bastante precisa: si en el curso de la deriva cogemos un taxi, sea con un destino concreto o para desplazarnos veinte minutos hacia el oeste, es que optamos sobre todo por la desorientación personal. Si nos dedicamos a la exploración directa del territorio es que preferimos la búsqueda de un urbanismo psicogeográfico¹⁷³

¹⁷³ Debord, *ibid.*, «Teoría de la deriva», p. 55-56

Como *técnica* para la *disolución de los márgenes fronterizos o límites de los flujos urbanos*, las propuestas generales para derivar son propuestas abiertas para la concreción de las experiencias o búsquedas de un grupo, por lo que las pautas generales se presentan como *acotaciones para las posibilidades múltiples*.

Delimitando el objeto y la *«técnica del paso ininterrumpido»*, la deriva es uno de los ejemplos fundamentales de una doble disposición que, subrayando la precisión de sus parámetros de acción y comportamiento experimental, se orientan a la privación de las motivaciones rutinarias y funcionales, encontrando mecánicas para las experiencias de procesos intensivos y extensivos, pero también, las estrategias que hacen manifiesta la productividad objetiva, su carácter direccional estrecho y tiempo reificado subyacente en las actividades más “mundanas”.

Como ejemplo de las nuevas perspectivas en que lo productivo se interpreta desde algunas propuestas, la deriva nos sirve ahora mismo para observar una de las claves que traza las bases sobre las que analizaremos formas de producir resistencia, análisis, acción, intensidad y afecto, es decir, «procesos» basados en la doble articulación de lo restrictivo y lo extensivo, la demarcación de los territorios de acción desde los que se subvierten las bases de una productividad materialista hacia una *productividad experimental* alejada de los parámetros clásicos de los primeros sentidos.

Conectada a la deriva como una *técnica de comportamiento experimental*, encontramos otra ‘técnica’ según la cual el situacionismo elabora la teoría y por tanto los parámetros prácticos de las *situaciones* según los caracteres del *acontecimiento* frente al *espectáculo*; así se describe una *«situación construida»*, otra herramienta de su práctica-crítica:

La concepción que tenemos de la “situación construida” no se limita al empleo unitario de los medios artísticos que concurren en un ambiente, por grandes que puedan ser la amplitud espacio-temporal y la fuerza de dicho ambiente. La situación es también una unidad de comportamiento en el tiempo. Está formada por los gestos comprendidos en el escenario de un momento. Estos gestos son el producto del escenario de sí mismos, y producen otros escenarios, otros gestos. ¿Cómo orientar estas fuerzas? No nos contentaremos con esperar sorpresas a partir de entornos experimentalmente producidos mecánicamente. La dirección realmente experimental de la actividad situacionista es el establecimiento, a partir de deseos más o menos conocidos, de un campo de actividad temporal favorable a estos deseos¹⁷⁴

La *«situación construida»* definida como *unidad de comportamiento en el tiempo, como un campo de actividad temporal construida como una estrategia a través de la cual reapropiarse del tiempo y los deseos, perfila la realización del arte y la vida, como momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos*¹⁷⁵.

La *situación* no es por tanto representación, no es un teatro de símbolos, sino un campo de actividad, de comportamiento, de deseos, de tiempos productores de más situaciones, de más gestos y relaciones; definida como construcción, la situación oscila entonces entre una formación prefijada y una formación deveniente, entre un comportamiento operativo y un sistema deseante.

¹⁷⁴ *Problemas preliminares a la construcción de una situación*, «Internacional Situacionista: textos completos de la revista Internationale Situationniste # 1-6 (1958-1969), vol. 1, La realización del arte». N°1 - Diciembre 1958 - Trimestral; Director: Guy Debord
Edita Literatura Gris, diciembre 2001, Madrid. Trad. Luis Navarro, p. 12

¹⁷⁵ *Ibid.*, *Definiciones*, p. 14

•

La *ausencia de especificidad formal* de las prácticas artísticas nos hacen pensar nuevamente en unas condiciones de producción que no se configuran en la concreción de sus medios sino que por el contrario, dibujan un mapa de la producción que “hace arte” caminando, escribiendo, anotando, pintando, durmiendo, grabando, comiendo, organizando, copiando, reproduciendo o callando.

La producción simbólica así entendida no es una producción material que encuentre en estas cotas la especificidad de su actividad, sino por el contrario, en la ausencia de fronteras prácticas, teóricas, espaciales, materiales y temporales que capacita la integración de cualquier elemento, a condición de resultar necesario dentro de los procesos prácticos y reflexiones particulares en las que se inscribe y funciona.

Sin límites formales ni de medios materiales, la cartografía del territorio del arte es múltiple y compleja en unas aplicaciones tan diversificadas que rehuyen de toda designación estable y que extendiendo cuantitativamente sus campos y medios de intervención y aplicación, manifiestan asimismo la obligatoriedad de elaborar las demarcaciones de las funciones y objetos particulares de cada una de sus propuestas.

Las generalidades no serán válidas más que en los términos en que se pueden relacionar las perspectivas particulares, multiplicadas en comparación con las designaciones generales de los sentidos de la producción y la productividad moderna inicial, muestran la vacuidad de las imágenes o de los objetos de los que desconocemos los parámetros exactos dentro de los que se producen.

Parecerá lo mismo pero es distinto, únicamente en el conocimiento de los factores que acotan la articulación de sus procesos y objetos particulares, podremos acceder al sentido de las propuestas así como aquello que ‘producen’.

Esta condición, representa uno de las situaciones fundamentales que la demarcación de las propuestas artísticas operan con la intención de particularizar y profundizar en las posibilidades implícitas a un mismo hecho aparente, a un mismo acontecimiento, a un mismo procedimiento, en ocasiones de lo más rutinario, así como una intención precisa de los sentidos que proponen.

Siguiendo con el ejemplo del situacionismo, anticipamos sin profundizar por ahora, las prácticas de flujo y desplazamiento de las derivas situacionistas, las prácticas de caminar de Francis Alÿs o los audio y video-paseos de Janet Cardiff que desvelan la convivencia de las particularidades con las cotas de la generalidad, pero que como observamos, producen *situaciones diferenciales* al fin y al cabo.

Y es que en contra de toda generalidad los procesos contemporáneos en arte, definen un espacio histórico en el que las prácticas artísticas operan desde la ausencia de fronteras entre los agentes y disciplinas del conocimiento y producción, y que habiendo localizado las condiciones y mecanismos a través de los cuales se producen los significados, las tendencias y las enunciaciones hegemónicas, elaboran los mapas de lo particular y las estrategias de apertura como las formas de visibilizar lo que lo dominante hace ausente.

b) La producción, los procesos y las prácticas artísticas. John Cage, 4'33''

Los efectos adversos que los mecanismos de la sobreabundancia generan en las bases de las experiencias como fenómenos de la similitud y por tanto de la ausencia de singularidad, se harán

manifiestos en las prácticas que señalan hacia los condicionamientos que la abundancia indiferenciada vela como forma de manipulación y sujeción.

El arte se ha constituido como uno de los espacios desde el que activamente se han señalado y buscado las formas de transgredir estos condicionamientos que funcionan desde la presencia constante de sentidos reiterativos concretos, y en los que encontramos con una mínima *atención*, la *privación por omisión* de una multitud ausente.

La aparente indiferenciación, distanciamiento y aislamiento subrayada en la abundancia, es también una de las condiciones fundamentales de hegemonía y consolidación del capitalismo avanzado y por tanto uno de los núcleos críticos para algunos artistas como agentes de las prácticas experimentales.

Nos encontramos por tanto ante un entorno del arte cuyo objeto ya no es la producción de significados —enunciaciones verdaderas, inspiradas o analíticas—, ante un “ámbito” que ya no se encuentra fuera del mundo desde una especificidad formal que lo mantiene dentro de los límites de su propio hacer, sino ante un entorno de la producción artística que ahora organiza los espacios de la producción desde el análisis de los parámetros que definen *situaciones sociales, políticas y culturales unidireccionales*, con el objeto de intervenir sobre y a través de ellas.

Si el centro se encuentra en las situaciones dadas, en el análisis de las condiciones que las mantienen petrificadas, las prácticas artísticas empiezan a producir procesos más complejos que las producciones de una modernidad, que aunque transgresora, todavía organizaba su práctica dentro de los sistemas unificados y cerrados del lenguaje, los -ismos.

Las prácticas artísticas contemporáneas tienen en cuenta que las herramientas que hasta ahora habían sido el centro de sus problemáticas, son únicamente complementos o aditivos de una producción pluridimensional en donde todas las condiciones contextuales, temporales, materiales, procesuales, etc., funcionan como conjuntos heteróclitos y en donde la variabilidad de las mismas produce sus tensiones y extensiones performativas.

Las posibilidades de combinación simbólica aparece empobrecida en un contexto en el que los sentidos se producen en los entornos vivos e inestables de lo humano, pero que precisamente y como tal, presentan un espacio de *posibilidades combinatorias infinitas*.

Proceso y práctica son dos conceptos relativos a una producción que lucha contra la indiferenciación y la unidireccionalidad de los significados y que fomenta un pragmatismo que desde el análisis de las condiciones establecidas, abren la posibilidad experimental, la práctica combinatoria de las condiciones que particularizan constantemente tanto los procesos de producción como los de recepción.

•

John Cage es un ejemplo fundamental de todas estas cuestiones.

Como músico experimental —u *organizador de sonidos*—, su trabajo define con claridad algunas posturas y perspectivas de la práctica artística de estos primeros años.

Alrededor de dos núcleos fundamentales gira buena parte de un trabajo analítico, exploratorio, productivo e interventivo, referente de una producción abierta hasta los extremos de sus

procedimientos y precisamente a partir de dos elementos marginados, ausentes u obviados en el ámbito de la música occidental: *el silencio y el ruido*.

La cultura musical tradicional en occidente, que se había ocupado fundamentalmente de los aspectos armónicos del sonido —consonancia— dibuja la misma situación que se describe en relación al ámbito del arte como sistema cerrado en sus propias leyes y estructuras formales.

Procediendo a través de los elementos no incluidos en el repertorio clásico de la música, *el silencio y el ruido* —el primero, entendido como *lapso de tiempo* entre dos sonidos, útil para una serie de fines, entre ellos el “buen gusto”, y el segundo, en relación a la disonancia, a los sonidos desagradables, no acordes, con falta de proporción, como interferencia o contaminación acústica— son para John Cage las bases de toda una postura crítica hacia el contexto de la cultura tradicional, institucionalizada y mercantilizada, y también el modo en que establece los parámetros de apertura tanto en el desarrollo de su práctica experimental, de propuestas perceptivas radicales, dialécticas interculturales —oriente-occidente— así como las posibilidades tecnológicas de los medios electrónicos.

Aquí tampoco encontramos los centros fundamentales ni en los medios —instrumentos y sonidos—, ni en los sistemas formales —composición e interpretación— ni en la melodía como resultado significativo y trascendental, es decir, en el sistema de la música como procedimiento representativo que trabaja con estructuras de organización armónica y comprensibles, sino en la crítica a una situación global hacia la que ha derivado la música occidental al obviar demasiados elementos constitutivos del acto de componer, interpretar y escuchar, en beneficio de la supuesta corrección para la enunciación y el gusto establecido.

El ruido y el silencio se configuran así como los elementos desde los que genera la apertura a las posibilidades implícitas de un campo de acción, que se amplifica cuantitativa y cualitativamente en base a los elementos y condiciones obviados en los contornos que estructuraban las experiencias de escuchar y de proceder con el sonido con el objeto de ‘componer música’.

Haciendo manifiestas ambas dimensiones, John Cage hace emerger *las ausencias, los vacíos y las exclusiones* mediante las cuales la cultura se había hecho hegemónica y unidireccional; dando presencia a los *factores marginados*, su práctica artística se configura como práctica crítica, pero a su vez como práctica experimental que en la puesta en duda de los parámetros normativizados, hace del ámbito de la música un espacio de procesos heterogéneos.

Extraemos un fragmento del texto de J. Cage, *MÚSICA EXPERIMENTAL: DOCTRINA*

cuando se presta atención a la observación y audición de muchas cosas a la vez, incluso de aquéllas que forman parte del ambiente —convirtiéndose, pues, en algo inclusivo en vez de excluyente—, no puede surgir (somos turistas) la cuestión de la elaboración, en el sentido de formar estructuras comprensibles, y aquí la palabra «experimental» es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido.

¿Qué ha sido determinado?

Cuando, tras convencernos, en nuestra ignorancia, de que el sonido tiene muy claro y definido opuesto el silencio, de que la duración es la única característica del sonido que puede medirse en términos de silencio, y de que por tanto cualquier estructura válida que contenga sonidos y silencios debería basarse, no como es tradicional en Occidente, en la frecuencia, sino justamente en la duración, entramos en una cámara sorda, tan silenciosa como es tecnológicamente posible en 1951, para descubrir que oímos dos sonidos que producimos involuntariamente (el funcionamiento sistemático de los nervios, la circulación de la sangre), la situación en la que estamos no es objetiva

(sonido-silencio) sino bastante subjetiva (solamente sonidos), unos voluntarios y otros (normalmente llamados silencios) involuntarios. Si, en este punto, decimos: «!Si! Yo no discrimino entre intención y no intención», la dicotomía sujeto-objeto, arte-vida, etc., desaparece; se ha efectuado una identificación con el material, y las acciones son entonces adecuadas a su naturaleza ¹⁷⁶

El caso de Cage es sintomático de las nuevas perspectivas, que abriendo frentes críticos a los formalismos instaurados, entienden primeramente las condiciones que conforman la situación hegemónica de la música y que tomando parte en las variables posibles de este mismo territorio de pensamiento y composición, lo amplifican desvelando e incluyendo los factores discriminados.

El ruido y el silencio son parte de la cartografía de una producción que pone en evidencia los sentidos categoriales de la misma noción de producción, que deja de ser una producción del “estructurar” y del “significar”, para convertirse en una producción de procesos y procedimientos experimentales.

Movilidad e inmovilidad, productividad e improductividad, sonido y ruido, sonido y silencio dejan de ser pares de la decisión —entre uno y otro— o de la contradicción, para desvelar el espacio de las posibilidades y *relaciones múltiples* desde la inclusión, y que dejando a un lado los objetivos y categorías de la enunciación, reformulan los espacios del arte como espacios organizados para que los *acontecimientos* puedan tener lugar.

Algunas de las prácticas contemporáneas del arte se resisten a estructurar artificiosamente los significados y se proponen desvelar el carácter inestable de la relación de este enlace aparentemente unívoca.

La práctica contemporánea señalando a lo inmóvil, a lo impasible, al silencio o al desvío, señalan a los otros pares de una definición de lo ‘culturalmente’ convergente, y en este caso, la noción de música caracterizada por lo estructurado, armónico y significativo, se reescribe a través de los espacios intermedios, los *lapsos* mediante los cuales se construyen los lugares y duraciones en los que puede ocurrir y producirse lo *indeterminado*.

Veamos cómo describe Deleuze¹⁷⁷ el *acontecimiento* como forma de lo evasivo, de la intersección, el lapso, la inclusión y la variabilidad

El devenir-ilimitado se vuelve acontecimiento mismo, ideal, incorporeal, con todos los trastocamientos que le son propios, del futuro y el pasado, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. El futuro y el pasado, el más y el menos, lo excesivo y lo insuficiente, el ya y el aún-no: pues el acontecimiento infinitamente divisible es siempre los dos a la vez, eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa (cortar demasiado profundamente y no lo suficiente). Lo activo y lo pasivo: pues el acontecimiento, al ser impasible, los cambia tanto más cuanto que no es ni lo uno ni lo otro, sino su resultado común (cortar-ser cortado)

Como figura de la indeterminación y de los hechos simultáneos, el acontecimiento nos sirve para entender una práctica artística que desea estar “menos segura de sí misma”, que promueve la inestabilidad en el mismo corazón de sus prácticas hasta los *efectos* que sus propuestas pueden llegar a activar.

¹⁷⁶ Cage, John, «*Silencio*», Ediciones Ardora, Madrid, 2007. Trad. Marina Pedraza, epílogo de Juan Hidalgo. T.O. «*Silence*», Wesleyan University Press, 1961. p. 13

¹⁷⁷ Deleuze, Gilles. «*La lógica del sentido*». Ediciones Paidós, Barcelona, 2005. Traducción de Miguel Morey. Del T.O. *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, París, 1969. p. 34

La práctica del arte es así una práctica en donde el objetivo no es decir o hacer algo concluyente, sino disponer situaciones que se organizan bajo determinadas condiciones, que establecen las *pautas operativas* que generan todo tipo de producciones materiales e inmateriales, pero cuyos efectos derivan de las posibilidades que las condiciones producen.

*Estamos en la envidiable situación de no saber lo que hacemos, dice Cage*¹⁷⁸

El error es trazar una línea recta entre la previsión de lo que debería ocurrir y lo que efectivamente sucede. Lo que efectivamente sucede está sin embargo en una situación completamente no lineal y es generalmente responsable. Por tanto el error es una ficción, no tiene de hecho realidad. La música sin errores está escrita sin dedicar pensamiento alguno a causa y efecto (...) Un error es sólo una incapacidad para adaptarse inmediatamente desde una idea preconcebida a una realidad¹⁷⁹

Eliminando o renunciando a proyectar aquello que debería suceder, el error pierde su carácter negativo de fallo y se convierte en un hecho, en un efecto como otro cualquiera que las condiciones de la pieza genera.

Los agentes de lo cultural definen así la práctica del arte como tal, como «práctica», como «ejercicio», como «prueba» que pone entre paréntesis los efectos que pudieran producir determinadas condiciones, y que desde ese suspense, activan los contornos de la inestabilidad y de la posibilidad.

En este desconocimiento se fundamenta la definición de «*experimental*» que, como un acto de renuncia al control de los pasos que guían las acciones, tienden a los procesos como realizaciones elaboradas para que lo imprevisible pueda tener lugar.

De nuevo la doble articulación surge de una forma de entender la producción intelectual como forma de producción intensiva e interventiva que no afecta únicamente al “artista” en su “quehacer”, sino también a su puesta en práctica y duda con respecto al espectador.

Buena parte de los trabajos de Bruce Nauman son representativos de esta disposición, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* de 1967-68, o *Der Eintäzer [El bailarín o Ejercicio con un gran huevo]*, 1978 de Rebecca Horn, son ejemplos de una práctica de renuncia a los parámetros formales del arte, traduciéndolo en un *campo de pruebas* que se describe muchas veces desde contenciones dirigidas hacia las formas y procesos de lo particular.

El propio Cage se reserva la designación “sagrada” de *música* y *músico* para sustituirla por un término que en realidad es más apropiado a las prácticas que propone: *organización / organizador del sonido*, adelanta desde su designación un carácter que desea perder en su trayecto toda profundidad trascendental para ganar en *superficie horizontal operativa*.

Como claro precursor, encontramos en Duchamp algunos de estos rasgos en las famosas declaraciones del procedimiento selectivo de los *ready-mades* como un procedimiento de prueba, de renuncia y selección neutral; como una metodología que en la “instrucción” mínima, la indiferencia, encuentra la forma de proceder:

¹⁷⁸ Cage, *ibid.*, «Sobre Robert Rauschenberg, artista y su obra [1961]», p. 101

¹⁷⁹ *Ibid.*, extractos de la pieza «45 para un orador [1954]», p. 167, 170-171

es preciso lograr algo de una indiferencia tal —afirmó— que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o mal gusto¹⁸⁰

Duchamp adelanta con esta declaración *una de las posibles formas* de desarticular las tendencias y los constructos culturales desde las formas de la renuncia a los parámetros clásicos jerarquizados —una operación “antiartística”—, como una estrategia de *eliminación premeditada de intención* en donde *la única intención previa es no tenerla* —indiferencia— así como el premeditado acto cuyo resultado sea desconocido de Cage o la *deriva* que Debord¹⁸¹ describe como *renuncia durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden*.

Ausencias, renunciaciones y resistencias, pruebas, prácticas y ejercicios que sitúan las fronteras del arte en los espacios de los procesos práctico-intelectivos —pragmáticos— que pierden las connotaciones negativas para manifestar en sus mismos límites las aperturas a lo indefinido.

Como instrucción limitativa previa, como acción mínima interventiva, como establecimiento de *un parámetro* para la *selección indiferente*, hoy ya conocemos la importancia que la *condición* de Duchamp anticipaba en 1913; porque desde un acto tan ‘leve’ para la «anti-producción», sugirió las posibilidades estratégicas artísticas así como inestabilizó las lecturas de todo un contexto cultural de la *creación*.

Además lo que Duchamp produjo en el seno de su propio trabajo y en el contexto de la producción cultural, fue la apertura a repertorios conceptuales y operativos heterogéneos; desde el momento en que percibimos que en el establecimiento de las leyes particulares más sencillas se ocultan las más amplias gamas de variación y de combinación de procesos, de teorías, objetos y efectos, se desdibujan las categorías de la creación y la obra —la interpretación de sus objetos— para configurarse como flujos en donde todo está yuxtapuesto y relacionado, en donde se diluyen la producción y la creación, la improducción, la antiproducción o la sobreproducción, que desde las *síntesis conectivas* de lo móvil y lo inmóvil, del ruido y el silencio, de la causa y el efecto, del agente y el paciente, lo limitado y lo ilimitado, lo pensado y lo impensado, todo resulta de un modo equivalente en su interrelación.

c) Parámetros, perímetros / restricciones, procedimientos

Siguiendo el hilo de los ejemplos inmediatamente descritos, vamos a definir lo que podemos llamar como «parámetros restrictivos» como una forma genérica para designar modos de proceder que se relacionan de modo multidireccional, responsivo y productivo para con los condicionamientos, las leyes, los límites y las acotaciones formales en dirección a los espacio-tiempo en proceso que han utilizado algunas prácticas artísticas desde mediados del XX y en adelante.

Los «parámetros restrictivos» son uno de los posibles modos de definir entornos artísticos que con una claro interés en repensar y diluir la estratificación de las estructuras culturales tradicionales así

¹⁸⁰ Ramirez, Jose Antonio. «Duchamp, el amor y la muerte, incluso», Ediciones Siruela, La biblioteca azul, Madrid, 1993, p. 26

¹⁸¹ Debord, Guy. *Teoría de la deriva*, 1958. Texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationniste*. Trad. extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.

como los de su contemporaneidad, *elaboran espacios que organizan las condiciones de su producción como formas de análisis y procesos singulares.*

Los artistas son ahora agentes de lo cultural, de las operaciones que señalando hacia las formas de condicionamiento estructural, proponen el establecimiento de *medidas propias* como forma de resistencia y respuesta, pero también como la realización de una producción artística abierta.

La necesidad de desvelar y comprender los mecanismos y los parámetros a través de los cuales lo social y lo cultural se produce, se asienta, actúa y prospera hacia sentidos instauradores, también tiene que ver con la forma en que su funcionamiento se puede llegar a escindir o modificar a través de *leves y singulares variaciones.*

Y cuando decimos *reglas particulares*, nos referimos a las propuestas que sirven como *dato, ejemplo o prueba* que verifican, que en la modificación de las condiciones de las formas generales, se instauran las pautas que explorando la situación inicial dada y modificando alguno de sus parámetros, obtienen la diversidad.

El límite desde el que se actúa es un perímetro desde el que se ponen a prueba determinadas condiciones de lo humano, de lo institucional, de lo político, de lo receptivo, de lo exhibitivo y así un largo etcétera; estableciendo las condiciones en lo periférico, los artistas subvierten categorías de lo familiar, lo constitucional o lo material y las transforman en herramientas y procedimientos para el pensamiento y para la *producción de procesos en arte.*

Ya hemos visto cómo la deriva establecía las condiciones desde la *renuncia* a los motivos utilitarios desde una 'técnica' como la del *paso ininterrumpido*; como acción exploratoria y analítica presenta una poética de *encuentros* y del *dejarse llevar* por las solicitaciones del terreno, que contradice las actividades con finalidades específicas, escapando de lo rutinario desde estrategias como la *desorientación*, subvierten la objetividad de los límites direccionales y dimensionales, para generar la reflexión y apuestas prácticas singularizadas en los lugares y las formas en que vivimos.

Como práctica genérica y como propuesta para la *desorientación* y la *divergencia*, también representa el giro fundamental que se produce de la *interpretación* del objeto significativo y representativo, hacia los procedimientos y análisis cuyas "exigencias" se aproximan a los procesos que les han dado lugar, y no como formas estructurantes del significado a priori.

En el Anti-Edipo Deleuze y Guattari¹⁸² describen de la siguiente manera algunas de las características de la *producción deseante*:

Es una cadena de fuga y no de código. La cadena significativa se ha convertido en una cadena de descodificación y de desterritorialización, que debe ser captada y no puede serlo más que como el reverso de los códigos y de las territorialidades. Esta cadena molecular todavía es significativa porque está hecha con signos del deseo; pero estos signos ya no son por completo significantes, en tanto están bajo el régimen de las disyunciones incluidas en las que *todo es posible.*

Determinadas prácticas artísticas se encuentran dentro de la descripción de *producción deseante* al observar los modos en que transmutan las cadenas y estructuras de la significación, cuando la

¹⁸² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. «El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia», Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985. Trad. de Francisco Monge del T.O. *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie.* Les Éditions de Minuit, París, 1972. p. 338.

formalización de los espacios de la producción se diluyen y los procesos se configuran tanto en sentido crítico, material, experimental, direccional, productivo, receptivo, dimensional, etc.

La multidimensionalidad de la práctica artística tiene por tanto más relación con la búsqueda de los mecanismos de *fuga* y de *posibilidades* de lo singular, que con la posibilidad de formalizar cualquier sentido perteneciente a los códigos y territorios fijos de lo cultural.

Así, a lo que podemos llamar *restricción*, no se relaciona con la prohibición como la forma de la represión o de la resistencia que hay que derribar o diluir únicamente, sino como la forma que descodificando los parámetros normativizados de lo cultural y lo social, elabora los límites particulares dentro de los cuales se pueden redefinir los usos, las palabras, los medios, herramientas, elementos, factores y operaciones que pueden hacer de un procedimiento en arte, tanto una comprobación de la inestabilidad de todo enunciado o metodología universal, como la demarcación de los parámetros de cada práctica en sus relaciones particulares de producción.

Acotando el cómo, el cuándo, el dónde, el porqué incluso, se acota parcialmente un espacio que al mismo tiempo genera un extenso campo de experimentación; sustracciones e inserciones, fronteras, prohibiciones y exigencias propias se materializan como las formas en que estos procedimientos se concentran, se tensan y se perciben como una prueba de resistencia y al mismo tiempo como una distensión del límite.

Los *parámetros* como los valores y datos fijos designan simultáneamente a los factores variables y de la combinación infinita de las condiciones; se refiere a lo que Deleuze y Guattari definen como las formas de la descodificación y desterritorialización como el reverso de los códigos y los territorios.

El establecimiento de parámetros es una de las formas de revertir las condiciones dadas en condiciones de una *producción particular*, de un *perímetro práctico* pero no por ello "individual", sino por el contrario, de una producción artística anónima en su conectividad en algunos casos, frágil en otros, reproducible y común cuya variabilidad no cesa de producir.

d) La composición como proceso en 4'33''

Es significativo de por sí que un músico experimental esté inscrito en el entorno del «arte» señalando la sintomatología de los desarrollos que se producen en este tiempo.

Revelando los nuevos caracteres de las prácticas artísticas, la especificidad formal es suplantada por la práctica experimental en donde lo intelectual e intensivo son sus fundamentos y en donde la materialidad y los medios carecen de relevancia por se en relación y función de los procesos que generan.

La *pieza silenciosa*, 4'33'', de John Cage, tal vez sea uno de los mejores ejemplos para entender correctamente el alcance que puede tener una práctica cuyos parámetros se encuentran dentro de cotas sistemáticas sustractivas e inclusivas para la variabilidad, que define la tensión para la distensión conceptual y práctica de estos procedimientos, así como la imposibilidad de pensar esta composición más que como una producción múltiple desde su rigurosidad, y cuyos efectos únicamente adquieren sentido en sus *formas particulares de operatividad*.

William Fetterman¹⁸³ ya se refiere a ésta, así como a la pieza 0'00'', como "*variaciones sobre una acción disciplinada*" y cuya definición nos ayuda a situar los parámetros dentro de los que estas piezas son compuestas, anotadas, interpretadas, pensadas y ejecutadas desde un espacio aparentemente de lo mínimo, como periferia y *reverso de los códigos* formales e industriales, tradicionales y contemporáneos y que en realidad, el paso del tiempo ha demostrado como enteramente extensivas, práctica y analíticamente hablando.

Silencio. 4'33'', es una composición de silencio pautado cuya duración es *exactamente* ésta.

4'33'' es el reverso de los formalismos de la música clásica europea así como el reverso de los parámetros de la industria musical, aunque la *composición silenciosa* esté premeditadamente dentro de los límites de duración de los formatos comercializables —entre tres y cuatro minutos—, así como dentro de determinados formalismos de la notación compositiva clásica.

La presencia de la duración en esta pieza tiene un sentido conceptual analizado según su opuesto complementario, el sonido.

El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad y duración; su aparente opuesto complementario es el silencio, que conserva únicamente un vínculo con las características del sonido en su *duración*.

La ecuación de esta reflexión lleva a Cage a elaborar la pieza en torno al espacio intermedio que sirve como mediación y conexión entre ambos "opuestos" vinculados por su único factor común, *el tiempo*.

Los códigos y los territorios se revierten; ni en la alta cultura, ni en la cultura popular puede encontrar un lugar, por lo que se configura como una apertura que desde la reversibilidad de las condiciones previas, genera sus propias condiciones como un territorio crítico que subraya las bases estrictas de los modelos hegemónicos tradicionales y contemporáneos.

Un análisis de los «*parámetros*» globales desde los que la música se dispone como territorio de lo culturalmente dominante, hace emerger la vacuidad de los mecanismos mediante los cuales la normativa tiene lugar, y en cuyos reversos, *descodificaciones* y *desterritorializaciones*, *todo es posible*, las posibilidades se multiplican.

El proceso compositivo de esta pieza parece no estar documentado al detalle pero la información disponible se refiere a una composición desarrollada por una tirada de cartas de tarot, seleccionando la "tirada de la herradura" sin motivo aparente; cada carta tenía anotada una duración cuya suma total dio como resultado 4'33''.

Cage¹⁸⁴ utiliza multitud de procedimientos para hacer entrar lo aleatorio en el proceso de composición; el I Ching, el libro de las mutaciones, es uno de ellos pero también procesos numéricos simples como explica el autor:

¹⁸³ Fetterman, William. «*John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*». Hardwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.

¹⁸⁴ Cage, *ibid.*, «*Composición como proceso. Cambios*», p. 20

Pues en *Music of Changes*, el procedimiento nota por nota, el método, es la función de operaciones aleatorias. Y la estructura, aún planificada con precisión como la de las *Sonatas and Interludes*, y aún más minuciosamente, ya que abarcaba toda la extensión de la composición, era simplemente una serie numérica, tres, cinco, seis y tres cuartos, seis y tres cuartos, cinco, tres y un octavo, que se convirtió, por una parte, en el número de unidades de cada sección, y, por otra, en el número de compases de cuatro por cuatro dentro de cada unidad. En cada pequeña división estructural de *Music of Changes*, al principio por ejemplo, y de nuevo en el cuarto y noveno compás y así sucesivamente, las operaciones aleatorias establecían la estabilidad o cambio de tiempo. Así, al introducir la acción del método en el cuerpo de la estructura, y oponerlos en términos de orden y libertad, esa estructura se hacía indeterminada: no era posible saber la duración total de la obra hasta que la última operación aleatoria, el último cara o cruz que afecta a la velocidad del tiempo, se había llevado a cabo.

La métrica, la estructura, los métodos y los materiales de la música tradicional como medios para propósitos de significación y emoción, son alterados por Cage desde el control de sus “materiales” para la *falta de propósito de manera intencionada*, que limitados por mecanismos numéricos sencillos, actúan desde la ausencia de control consciente, que en detrimento de la aparente libertad, construyen el espacio-tiempo de lo indeterminado.

Limitando desde un estadio previo de cálculo o reglas fijas, lo posible tiene lugar.

Dentro del mismo texto, «*Composición como proceso*», Cage plantea una de las preguntas fundamentales que giran en torno al contexto de los procedimientos restrictivos que se intuyen también en las palabras de Duchamp o Debord y que aún más alejados en el tiempo podíamos encontrar en Mallarmé, en los métodos surrealistas de la «*escritura automática*» o en las instrucciones «*para hacer un poema dadaísta*»: la presencia del «proceso».

La idea no es la de una actividad cuyo propósito sea integrar los opuestos, sino más bien la de una actividad caracterizada por un proceso y esencialmente sin sentido. La mente, aunque privada de su derecho al control, aún está presente. ¿Qué hace, si no tiene nada que hacer? ¿Y qué pasa con una obra musical cuando se hace sin sentido? ¿Qué le pasa por ejemplo al silencio? Es decir, ¿cómo cambia el modo en que la mente lo percibe?¹⁸⁵

Los parámetros que estrechan los procedimientos, siguen la estela iniciada por el surrealismo y el dadaísmo como metodologías que organizan los *procesos* con el objetivo de *privar de control al pensamiento consciente*, pero también bajo la doble disposición que estas privaciones generan en formas de flujo ininterrumpido, y con el propósito de desconocer sus *efectos*, hacen del proceso el centro de sus planteamientos.

Los *procesos* como tal se hacen presentes e importantes en este sentido; los procesos son fundamentales en este entorno, no como pasos que guían la acción, ni como organizaciones del desorden, ni como producción de objetos o sentidos, sino como la apertura a un espacio que funciona por sí mismo una vez establecidas las cotas operativas que producen por medio de unas pautas de funcionamiento, *efectos perceptivos, afectivos, conceptuales*; no como objeto a un fin sino como mecanismos generativos de resultados desconocidos para su mismo agente e inestables en sus formas perceptivas, lo experimental.

Los universos limitados son los espacios para la posibilidad, *comparables a los primeros intentos de habla de un niño o la búsqueda a tientas de un ciego*, dice Cage.

¹⁸⁵ Cage, *ibid.*, p. 22

e) Las restricciones de Oulipo y los procedimientos de Raymond Roussel

Hablar de posibilidad, implica que también hablamos de potencialidad y Oulipo es uno de sus más claros representantes en la fusión que hacen de procedimientos matemáticos y lingüísticos con el objeto de elaborar condiciones para la experimentación: lo potencial y lo restrictivo se vinculan en su propia definición de lenguaje y literatura.

Movimiento literario francés de los 60, Oulipo es definido por uno de sus fundadores, Raymond Queneau, como un Taller de Literatura Potencial que se fundamenta sobre las dinámicas restrictivas como procedimientos de las posibilidades y variabilidades infinitas contenidas en los sistemas del lenguaje.

Para Oulipo *el lenguaje es una potencia de experimentación* que basado en el establecimiento de condiciones, pautas, reglas e instrucciones, es decir, restringiendo el sistema del lenguaje, desvelan su múltiple variabilidad y lo apartan de su funcionamiento rutinario.

La «restricción» es concepto nuclear, corazón de sus prácticas y teorías, llegando a definir al oulipiano¹⁸⁶ como *‘una rata que construye ella misma el laberinto del cual se propone salir’*.

Sus búsquedas experimentales someten cada uno de los elementos lingüísticos a operaciones o manipulaciones formales predeterminadas con el propósito de estudiar un resultado derivado de las pautas prefijadas; el sistema lingüístico como forma pragmática y de planificación más que de literatura en acto, se convierte entonces en un campo potencial y experimental.

De ahí surgen entre otros los *«procedimientos de avión»* que consiste en reemplazar una palabra larga por una corta que se encuentra inscrita: por ejemplo, avión es una abreviación de la palabra "abreviación"; «el *poema fundido*» según el cual *‘todo poema se compone de varios poemas fundidos en conjunto’*, «*S + 7 lescuriano*» que se basa en el remplazo, en un enunciado dado, de cada sustantivo por el séptimo que le sigue en un diccionario previamente determinado, los *«heterogramas»* en los que cada verso utiliza una misma serie de letras diferentes cuyas permutaciones producen el poema; los *«palíndromos»*, *«univocalismos»*, *«poemas oligogramáticos»* mediante los cuales combinan el principio de la sextina y el del anagrama para inventar la "sexanagramatina", y así un conjunto de procedimientos experimentales por restricción que llegan a los 120 aproximadamente.

Se comprende así qué sentido se otorga a la *restricción* en el colectivo Oulipo, que hace del lenguaje un sistema potencial y la restricción un sistema operativo, que aparta al lenguaje de su funcionamiento *‘normal’* para asimismo forzarlo a que *confiese y revele sus recursos ocultos*, además de situar al escritor en el lugar de organizador de pautas pero no de las tendencias del decir, enunciar o significar.

Todas esas pautas a las que se somete al lenguaje, todos esos obstáculos que uno crea al jugar con el orden o el número de letras, sílabas o palabras tiene sus precursores para Oulipo entre otros en Mallarmé que *"soñó con una poesía que fuera como deducida del conjunto de propiedades y*

¹⁸⁶ OULIPO, *«La littérature potentielle, Créations, re-créations, récréations»*, Gallimard, 1^o édition, 1973 ; 2^o edición 1988, p. 36

caracteres del lenguaje”¹⁸⁷ o en el “cómo” y la escritura como procedimiento de Raymond Roussel que Foucault desarrolla en su libro con el mismo título que el nombre del autor —cito de largo— :

O también el procedimiento podría muy bien desempeñar la función de comienzo y de conclusión, como la de esas frases idénticas y ambiguas en las que los textos de la “temprana juventud” engastan sus relatos cíclicos. Formaría así una especie de perímetro obligado, pero que dejaría libre, en el centro del lenguaje, una extensa zona de imaginación, tal vez sin más clave que la de su juego. El procedimiento tendría entonces una función de desencadenamiento y de protección; limitaría un medio privilegiado, fuera de contacto, que el rigor de su forma periférica liberaría de toda constricción exterior. Su naturaleza arbitraria despojaría a la redacción de toda complicidad, inducción, comunicación subrepticia e influencia y le dejaría, en un espacio absolutamente neutro, la posibilidad de adquirir su propio volumen.

Y el procedimiento consiste precisamente en purificar al discurso de todos esos falsos azares de la “inspiración”, de la fantasía, de la pluma que corre, para ponerlo ante la evidencia insoportable de que el lenguaje nos llega desde el fondo de una noche perfectamente clara y que no puede ser dominada.

Todos los aparatos de Roussel —maquinarias, figuras de teatro, reconstrucciones históricas, acrobacias, pases de prestidigitación, combinaciones, artificios— son, de un modo más o menos claro, con mayor o menor densidad, no sólo una repetición de sílabas ocultas, no sólo la figuración de una historia que debe ser descubierta, sino una imagen del procedimiento mismo. Imagen invisiblemente visible, perceptible pero no descifrable, dada en un relámpago y sin lectura posible, presente en una irradiación que rechaza la mirada.

Es claro que las máquinas de Roussel son identificables con el procedimiento y, sin embargo, esa claridad no habla por sí misma; ella sola no puede ofrecer a la mirada nada más que el mutismo de una página en blanco. Para que en este vacío aparezcan los signos del procedimiento ha sido menester el texto póstumo, que no añade una explicación a las figuras visibles, pero que deja ver lo que en ellas irradiaba ya, atravesaba soberanamente la percepción y la engeñería. El texto de después de la muerte (que, por instantes, da impresión de ser el resultado de una espera decepcionada, de algo así como un despecho porque el lector no vio lo que allí estaba) estaba prescrito necesariamente desde el nacimiento de esas máquinas y esas escenas fantásticas, dado que éstas no podían ser leídas sin él y porque Roussel nunca quiso ocultar nada. De aquí la frase inicial de la revelación: “Siempre tuve la intención de explicar cómo escribí algunos de mis libros”¹⁸⁸

La *literatura como procedimiento* mediante el cual despojar a la escritura de toda intención subrepticia, —de todos esos falsos azares de la “inspiración”, de la fantasía, de la pluma que corre—, genera así un espacio neutro que manifiesta una condición del lenguaje fundamentalmente operativa, de máquina, de juego, de demarcación de un territorio en el que el procedimiento en su rigor tiene la *función de proteger y desencadenar* y en muchos sentidos aliviar la «angustia del *significante*»¹⁸⁹.

El *procedimiento* como la máquina oculta y por debajo del signo, del texto, de la imagen, a pesar de ser el pilar de su literatura, carece también de visibilidad en los textos de Roussel que, y como indica Foucault, requerirán de un texto póstumo en el que se evidencia la voluntad del escritor de *explicar cómo fueron escritos* su libros, así como la urgencia de hacernos comprender una relación

19 Valéry, Paul «Sorte de préface» en «Thèmes anglais pour toutes les grammaires» de Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1937, p. 14.

¹⁸⁸ Foucault, Michel. «Raymond Roussel». Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 1976; cap. II *Las bandas del billar*, p. 17; cap. IV *aspas, minas, cristal* p. 53 y 73.
Trad. Patricio Canto del T.O. «Raymond Roussel», Editions Gallimard, París, 1963..

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 189

con el lenguaje que nos aproxima a los complejos asuntos del pensamiento, de la escritura y el decir eminentemente práctico, y así alejarnos de las representaciones que puede generar.

Esta voluntad de visibilizar la maquinaria procesual que da lugar al lenguaje, sus engranajes, procedimientos, formas operantes, sus prescripciones, su relevancia por encima de los significantes enlazados a sus significados, es sin lugar a dudas uno de los aspectos desde los que el sentido del término «proceso» ha sido y es centro de la búsqueda de las *posibilidades de manifestación* de sus procedimientos y herramientas por encima de sus resultados como sentido total de la obra.

La definición oulipiana, al igual que en Roussel da a entender un carácter de lo *restrictivo* que no proviene de los formalismos de la tradición ni de los convencionalismos de las industrias del ocio; tampoco proviene de reglas externas ni de los códigos instaurados, sino que es vinculante al modo en que se establecen los parámetros operativos de una práctica, que también pone entre paréntesis conceptos como el azar, la libertad, la creación, la inspiración en el decir, en el hablar, en el significar, para configurar —como Roussel o Mallarmé— la producción de *sistemas generadores de escritura*, máquinas de combinación de palabras, planteamientos de problemas lingüísticos que no implican una solución efectiva más que en los efectos que estos procedimientos o procesos generan, y mediante los cuales, se da una paradójica relación entre lo restrictivo y las *fugas y escapes* al control y a las tendencias prefiguradas.

Como una explotación de los espacios limitados, los procedimientos de Roussel o la restricción oulipiana muestran una tendencia a acotar el conjunto de las condiciones que las variables deben cumplir y como señala Foucault, formar así una especie de *perímetro obligado, tal vez sin más clave que la de su juego* por el que el procedimiento *limitaría un medio privilegiado, fuera de contacto, que el rigor de su forma periférica liberaría de toda constricción exterior*.

La doble disposición de la restricción en el procedimiento es una muestra de que en la acotación, el límite y el control sobre las condiciones, las variables y su cumplimiento, se produce una ‘liberación’ del lenguaje de las *constricciones exteriores*, del tener que significar y enunciar estructurando y estabilizando.

Éste es uno de los factores que subrayan una forma de proceder con el lenguaje —imagen, texto, sonido— en el que se ‘reduce’ a un carácter operativo de ensayo, de ejercicio, de práctica, de prueba y proceso particulares por encima de su función y medio estructural y enunciativo.

Pero Roussel, poco antes de su suicidio, dispuso una trampa suplementaria. «Reveló» cómo había escrito esos relatos maravillosos cuyo encanto parecía sin embargo residir tan sólo en sí mismos. A la vez explicación causal y consejo para quien quisiera hacer otro tanto: tomar una frase al azar -de una canción, de un cartel, de una tarjeta de visita; reducirla a sus elementos fonéticos, y reconstruir con ellos otras palabras que sirvieran como trama obligada-. Todos esos milagros microscópicos, todas las vanas maquinaciones de las *Impressions* y de *Locus solus* no son más que los productos de la descomposición y recomposición de un material verbal pulverizado, arrojado al aire, y caído según unas figuras que pueden llamarse, en sentido estricto, «disparatadas»¹⁹⁰.

El alcance que supone pensar en el texto de Roussel «*Cómo escribí algunos libros míos*» [*Comment j'ai écrit certain de mes livres, 1933*] como una «revelación», señala certeramente a las formas en

¹⁹⁰ Foucault, Michel, «*Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. 1*», cap. ¿Porqué se reedita la obra de Raymond Roussel? Un precursor de nuestra literatura moderna. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999, p. 281. T.O. «*Dits et écrits*», Éditions Gallimard, París, 1994; trad. Miguel Morey.

que las obras finales hasta entonces parecían provenir de un *saber decir* cualitativo, estable, absoluto y oculto.

«Revelar» el «cómo» suponía desplazar el espacio del saber, hacia el espacio del lenguaje como procedimiento y alinear a un nivel la producción, la creación, la construcción, la fabricación de literatura en este caso, en un territorio para todos, *para quien quisiera hacer otro tanto, explicando sus causas* y así hacer funcionar la máquina productora de textos; en palabras de Roussel¹⁹¹:

Elijo dos palabras similares. Por ejemplo “billiards” —billar— y “pilliards”—pillo—. Entonces les añadía palabras similares tomadas en dos direcciones diferentes y obtenía dos frases casi idénticas.

1° Las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar [*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard*]

2° Las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pilllo [*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*]

Halladas las dos frases, era cuestión de escribir un relato que pudiese empezar con la primera y acabar con la segunda. Amplificando el proceso buscaba nuevas palabras que llevaran a la palabra billiards, tomándolas siempre en una dirección diferente de la que se presentó al principio de todo, y esto me proporcionaba cada vez una creación. El proceso evolucionaba/se movía y acababa tomando una frase que obtenía de la dislocación de las imágenes, un poco como si fuera cuestión de extraer algo de un jeroglífico

Disponer máquinas, procedimientos que amplifican los procesos, elaborar restricciones hace derivar al arte en una práctica inestable con el enunciado y la estructura; la variabilidad perfila el lugar laberíntico o jeroglífico en el que la producción cultural ahora experimenta y pone a prueba sus instrumentos, dispone las posibilidades y produce las mutaciones de sus herramientas, son los *meta-*.

f) La interpretación como proceso en 4'33''

Forzar la ausencia de control sobre el resultado, sobre la enunciación, desde el control de las condiciones, ya no es una operación contradictoria, sino una concepción que vamos a seguir desarrollando a través de la *composición silenciosa*, ahora como partitura, como escrito, como texto y anotación para su interpretación *indeterminada*.

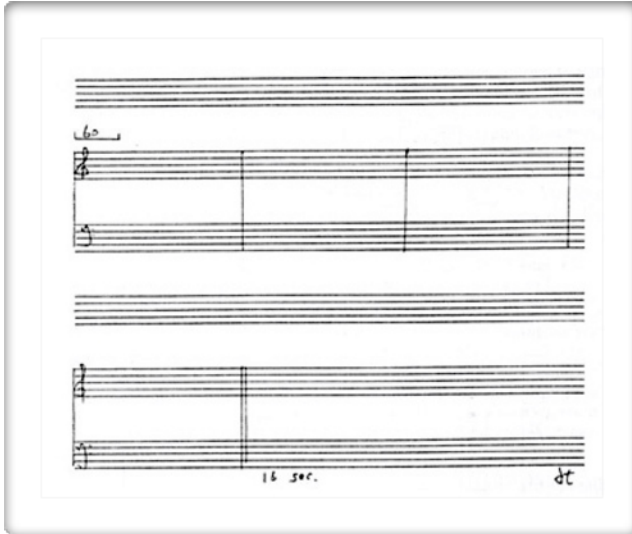
La original era sobre partitura, con pentagramas, y se presentaba en compases como la Music of Changes, sólo que no había notas. Pero el tiempo estaba ahí, anotado exactamente como el Music of Changes sólo que el tiempo no cambiaba nunca, y no había sucesos —sencillamente compases en blanco, sin pausas— y el tiempo era fácil de calcular. El tempo era 60¹⁹²

Son las palabras de David Tudor, uno de los intérpretes fundamentales de la primera partitura 4'33'', ahora perdida.

4'33'' es una composición dividida en tres tiempos de 30'', 2'23'' y 1'40'' de *silencio* —a un tempo o compás de 60— y cuyas pautas vienen determinadas por la lectura de la partitura y de un reloj o cronómetro para controlar el tiempo.

¹⁹¹ Roussel, R. «*Cómo escribí algunos libros míos*»; Cuadernos Infimos, Tusquets, Barcelona, 1973. Colección dirigida por Sergio Pitol. Prólogo de Michel Foucault. Texto del psicólogo Pierre Janet. Traducción de Pere Gimferrer del T.O «*Comment j'ai écrit certain de mes livres*», 1933.

¹⁹² Fetterman, *ibid.*, David Tudor, p. 74



Tudor hizo varias interpretaciones de esta pieza, la primera de las cuales la llevó a cabo en Woodstock en 1952 y en cuyo caso marcaba el inicio de cada movimiento cerrando la tapa de un piano y poniendo en funcionamiento un cronómetro y finalizando el movimiento abriendo la tapa del piano y parando el reloj; en otras ocasiones utilizó la misma acción de leer la partitura, por lo que al pasar las páginas, marcaba los límites de las duraciones.

Que las composiciones sean para Cage *composiciones indeterminadas con respecto a su interpretación* se explica a través de este ejemplo y se aclara cuando entramos en el análisis que Cage hace del

espacio físico de la interpretación en el que los procesos toman cuerpo a través de un intérprete que debe utilizar las acotaciones como aperturas para que el ambiente y la espera de lo inesperado hagan emanar la experiencia en toda su particularidad.

El espacio físico de la interpretación es el lugar de la presencia al tiempo que de la ausencia, del espacio operativo y conceptual que se encarna en lo intensivo —hasta mascar el “silencio”—, y al mismo tiempo para hacer una afirmación esencial: el silencio no existe, al menos en los parámetros de nuestra perceptividad; los ruidos que el ambiente produce son la presencia de su indeterminación: un murmullo, un estornudo, un suspiro o un motor lejano; lo «infraleve» es aquí una experiencia y su ejecución, única y por tanto, siempre distinta y siempre parcial como apertura del espacio de la producción singular.

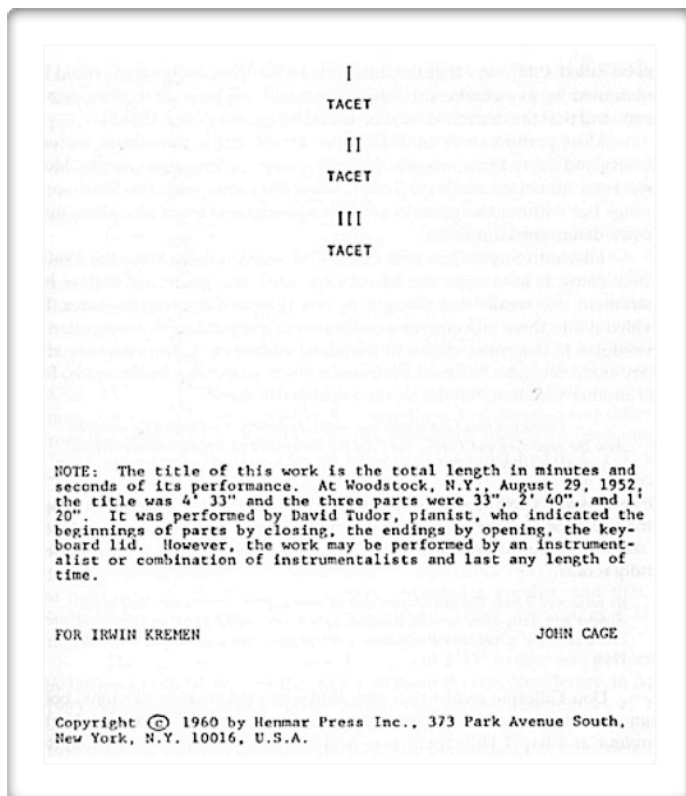
La rigurosidad y concisión de su esquema formal se traduce en la apertura que se ejecuta para que el ambiente actúe desde la cotas de la *inmovilidad*; desde la ausencia, 4'33'' es una elaboración que repitiendo los parámetros de su proceso compositivo, demarca un terreno controlado de manera precisa y que desde esa restricción subraya su carácter ilimitado.

Así lo demuestran las posteriores partituras escritas por Cage a lo largo de los años mediante la inclusión o exclusión de mínimos elementos.

En 1960 escribe la tercera de las partituras de *silencio* —de un total de cuatro y de innumerables interpretaciones—.

Ahora los movimientos aparecen escritos en números romanos con la palabra «TACET» debajo (del latín *tacet*, pronunciado *táchet*: 'él calla', 'él queda en silencio') es una *indicación* (utilizada en notación musical) de que un ejecutante o instrumento en particular no tiene intervención durante un tiempo considerable, por ejemplo, durante un movimiento entero.

En este caso particular, indica al intérprete una ausencia de intervención, una indicación de inmovilidad pautada pero continua.



Tacet, es un término que suele emplearse en la música orquestal para indicar los instrumentos que dejan de participar en el conjunto, e indica el tiempo de silencio requerido para instrumentos concretos.

En 4'33', *tacet* indica por sí mismo una interpretación que amplía el número de instrumentos posibles pero sobre todo la precisión con la que Cage utiliza el lenguaje, subrayando la importancia del mismo en el contexto de la composición como contexto de escritura, de notación, de inscripción, de *pauta exacta*, así como de la rigurosidad de su traducción.

De nuevo el carácter de potencia del lenguaje subrayada como herramienta capaz de modificar con leves variaciones toda la organización de las condiciones a través de las cuales la pieza tiene lugar.

Asimismo comprobamos una leve modificación en la duración de los movimientos, ahora de 33'', 2' 40'', 1' 20'', con un mismo tempo de 60 que sincroniza el espacio y el tiempo físico de la interpretación y marca su discurrir produciendo una tensión perceptiva que actúa como una expansión aparente de su duración.

La escucha ha sido construida, forzada y llevada al límite en el marco de sus condiciones, —tempo y duración— *escuchar, percepto*, auténtico objeto y fundamento de la música.

Ahora, cada interpretación será válida dentro de los límites contextuales de variabilidad que propone y desde las cuales, el acontecimiento —la situación concreta— puede tener lugar, como adelantábamos con las palabras de Deleuze y Guattari, *bajo el régimen de las disyunciones inclusas en las que todo es posible*.

Siempre la doble disposición, siempre la ausencia de contradicciones en el flujo de las posibilidades que la elaboración y realización de los procesos pautados revelan demarcando los parámetros desde los que tiene lugar, controlando y construyendo los límites de su objeto para configurar los espacios de la indeterminación y lo ilimitado.

No hay vuelos propios ni libre manipulación sino un control de las condiciones para que la percepción pueda desarrollarse como acontecimiento intensificado y así, radical.

3'44'' es una composición basada en estos procedimientos, una pieza que desde la precisión de sus procesos compositivos e interpretativos, revelan las cualidades de lo parcial y lo indefinido, que desde las pequeñas alteraciones mínimas que Cage hace a lo largo de los años sobre la partitura —

micro-variaciones— subraya la capacidad performativa implícita a una de las piezas más austeras del arte del XX.

Por eso la obra no es obra sino un *efecto*, un objeto parcialmente concluido con capacidad propia para seguir produciendo y reproduciendo acontecimientos indefinidamente, produciéndose y autoproduciéndose, y en la que el “autor” pasa a ser un *agente de la operación* también de forma parcial ya que el cuerpo de la obra es una *nota instructiva* que puede ser llevada a cabo por cualquier persona que conozca los *parámetros* de su concepción.

Por eso la noción de *parámetro* designa una forma organizativa genérica en el marco de las prácticas artísticas desde Duchamp y de pleno uso a mediados de siglo.

g) Parámetros. Cotas y variables

La función de los «parámetros», de los «perímetros», junto a las «restricciones», «instrucciones», «técnicas» o «procedimientos» que construyen «procesos», —ahora con ejemplos como los de Cage, Debord, Oulipo y Roussel— evidencian sus funciones críticas, productivas y perceptivas. Porque desde el análisis de las condiciones dadas, de las condiciones instauradas de la tradición y del mercado, se pueden generar formas descodificadoras y desterritorializadoras desde variaciones que subrayan la importancia de este análisis y su valor performativo.

La noción de «parámetro» indica esta doble función en su mismo término, ya que un parámetro es un dato o *factor fijo* que se toma para analizar o valorar una situación, así como también es la *variable* que, con respecto a una familia de elementos, sirve para identificar y permutar cada uno de ellos.

Por tanto, un *parámetro* como *condición* o *factor fijo*, que *delimita* —perímetro— y a la que se asignan unos valores determinados y fijos, es un elemento de referencia para el análisis; como *variable*, sirve al desarrollo así como al cambio, a la modificación del marco general en el que se desarrolla e inscribe, pudiendo incluso ser el elemento que escinde el funcionamiento del programa, estructura u organización que define y conforma.

Sin olvidar su valor numérico, un parámetro es una *forma de medida y control* que en analogía a los ejemplos que hemos venido desarrollando, da relieve a determinadas prácticas de la contemporaneidad, que alejadas de las tendencias e interpretaciones libres así como de las lecturas unívocas, encuentran en la manipulación limitada y el control operativo, las formas de hacer de la producción artística un espacio de rigurosidad conceptual e intensiva, en donde el cálculo de la experiencia y la instrucción clara, no dejan lugar a la especulación más que en el *marco y pautas* de su pragmatismo.

Los parámetros o delimitaciones variables junto a los procedimientos y las restricciones nos servirán entonces para desarrollar un contexto de las prácticas artísticas que *establecen las condiciones para las nuevas situaciones*, tanto de producción artística como de análisis, como de forma perceptiva y receptiva, que estableciendo las pautas dentro de las cuales se piensa, se produce y se experimenta, dejan un margen operativo e interventivo estrecho, pero dentro del cual se produce toda la tensión del acontecimiento al tiempo que abre los espacios para que el resultado indeterminado tenga lugar.

No debemos olvidar que la aparente inmovilidad de lo restrictivo como forma organizativa y de aplicación pluridimensional —práctica, productiva, analítica, receptiva, perceptiva, interpretativa—,

tiene que ver con las palabras de Cage acerca del pensamiento que trabajando con procesos numéricos fijos o aleatorios como los del I Ching, no tiene nada que hacer, no tiene que participar ni cambiar nada, ni orientar ni buscar sentidos apresurados, sólo tiene que ceñirse a los límites establecidos, y actuar conforme a la disposición de los parámetros dejando que produzcan por sí mismos los efectos de su combinación.

La famosa hostilidad de Nauman tiene que ver con estos aspectos y presupuestos en los que ni en su práctica, ni en sus piezas, hay lugar a la *libre manipulación*; sólo hay lugar a lo *instructivo*, como una forma de poner entre paréntesis el juicio, de suspender la libre participación y de subrayar la importancia de las condiciones dentro de las cuales funciona la “obra” en su singularidad.

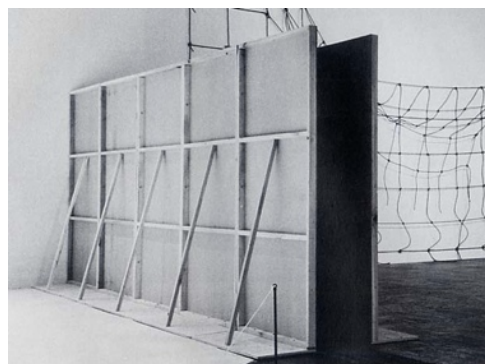
Sus estrechos pasillos son un ejemplo que materializa estas cuestiones, así como los textos en los que Nauman desarrolla minuciosamente las listas de condiciones de piezas y performances como si de *manuales de instrucciones* se tratasen.

La notación de los parámetros dentro de los cuales las piezas *deben* tener lugar desde el límite de su productividad, recuerdan la orden de Cage de permanecer callado, en silencio, del *tacet*, como la instrucción que acota el marco del acontecimiento y que ya observamos, se corresponde con todo su entorno de practicidad, su territorio productivo.

En palabras de Nauman:

[Performance Corridor, 1969] Era un corredor blanco muy estrecho y todo lo que realmente podías hacer era salir, y realmente limitaba el tipo de cosas que podías hacer. Era difícil de hacer. Porque no me gusta la idea de la libre manipulación. Como cuando pones un montón de cosas por ahí y dejas que la gente haga lo que quiera con él ¹⁹³

La delimitación es así, una *prueba*, una *práctica*, un *ejercicio*, un *espacio* que desde el rigor de sus condiciones también indican las fallas de la *libre manipulación* a favor de la comprensión de las condiciones como barómetro de la proposición.



Los pasillos de Nauman en este punto del texto, nos sirven como pretexto para presentar lo *restrictivo* desde el entorno conceptual, operativo y funcional desde el cual *se prescriben* modos de producir textos, percepciones, imágenes, comportamientos, objetos, situaciones, sensibilidades y acontecimientos derivados de estas prescripciones como formas de visibilización del procedimiento, de la manifestación de su proceso.

h) Las restricciones y el “cómo”

La noción de restricción sin lugar a dudas provoca un entorno de implicaciones negativas en su mismo centro.

¹⁹³ Nauman, Bruce. «Please pay attention please: Bruce Nauman's Words. Writings and interviews», Edited by Janet Kraynak. The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2003. (trad. doctoranda) p. 167

La restricción como limitación, como obstáculo, como impedimento, y lo restrictivo como lo prohibitivo, represivo, taxativo y limitativo trazan un contexto terminológico que pocos huecos parecen dejar para revelar aplicaciones de orden poético.

Restringir es acotar, limitar, es una acción aparentemente contraria a la libertad y a la vida como extensión, pero, ¿de qué manera la negatividad de un concepto y condición de lo social, se conforma como una aplicación o procedimiento artístico crítico desde su mismo fundamento? ¿dentro de qué marcos la reducción que la palabra implica deja de serlo para configurarse como forma para ponerlo en duda? ¿cómo se produce la ruptura del sentido de una condición limitativa en una condición extensiva? y ¿como funciona lo restrictivo como concepto y operación configurado para su misma subversión, para la escisión de los ordenes absolutos?

Como *renuncias* y *denuncias* a la estratificación, categorizaciones y modelos hegemónicos, suponen por un lado una respuesta crítica a las formas en que éstas producen sentidos y funciones estructural y unidireccionalmente, limitando y excluyendo de sus categorías todo elemento equívoco y esquivo; asimismo como renuncias, señalan la poderosa fuerza que las estructuras consolidadas ejercen como fuerzas constitutivas de los ordenes generales y por tanto señalar la necesidad de elaboraciones estratégicas para diluirlas, como procedimientos desde los que se renuncia a la estabilización y tendencias ‘inspirativas’ de lo enunciativo.

Definen así un nuevo modo de proceder crítico con un sistema del lenguaje estabilizador, con un entorno del hacer efectivo y cuantitativo y proponen un pragmatismo que, derivado del reverso de lo dominante, se constituye como la *producción deseante* que Deleuze y Guattari definen como el *régimen de las disyunciones inclusas*. Dicho reverso no es simplemente una oposición sino el marco desde el que se produce el territorio de las posibilidades múltiples: de la exclusión, la inclusión polifacética; de lo productivo, una esterilidad polivalente; de lo significado, lo potencial polívoco; de lo indiferente, la diferencia; de lo prescriptivo, lo deveniente; de lo restrictivo, lo extensivo; de lo convergente, lo divergente etc.

Desde una aparente inversión de la ecuación: *la producción de la abundancia cuya condición es la privación*, se genera, no sólo la ecuación inversa como transgresión o confrontación, sino el *territorio del aditamento y las relaciones*; lo prescriptivo o restrictivo como condición de lo posible —lenguaje como potencia—, revierte en las definiciones oulipianas de modo literal pero también en otros procedimientos como venimos observando.

La certeza de que el lenguaje, en cualquiera de sus medios, es extremadamente ambiguo, flexible, permeable y permutable, deriva en el establecimiento de las condiciones particulares de los procedimientos, de los parámetros o cotas dentro de las cuales se inscribe como potencia y acto y se interpreta como fundamento de su carácter pragmático y parcial.

El «cómo» y la «revelación» de ese *cómo* de Roussel por ejemplo, es la clave de un modo de producir textos y situaciones más que representaciones, teatro, y según el cual, el sistema del lenguaje se constituye como pragmatismo, como proceso, como sistema abierto y desvelado de relaciones y procedimientos; *saber cómo ha sido escrito* circunscribe el lugar de su práctica y nos sitúa para su correcta y específica interpretación aun cuando y como dice Foucault son *relatos maravillosos cuyo encanto parecía sin embargo residir tan sólo en sí mismos*.

La restricción así, no es la condición subyacente y soterrada de un mecanismo de control, sino la operación según la cual el procedimiento se define primeramente en una pulverización, una descomposición, un estrechamiento, una reducción de los elementos de un proceso, una escisión,

un corte, una fragmentación en los componentes elementales de un sistema que así descodificados, generan un campo de potencias pragmáticas, y que se recomponen según operaciones y condiciones particulares.

Esos cortes que dan por resultado lo mínimo, lo micro, lo elemental, parten de la certeza de una arbitrariedad en la estratificación y estructuras de los ordenes hegemónicos de enunciación, que puede y debe ser desactivada con el propósito de producir lo múltiple, indeterminado y aleatorio, desde las que generar un mapa de las prácticas artísticas que produce desde el establecimiento de *condiciones propias*, una enorme extensión de procesos operativos singulares.

Se trata de la escisión de los niveles de significación culturalmente estructurados, lo molar o macroscópico, hacia los niveles de manifestación no codificados de lo molecular o microscópico; es la descodificación y desterritorialización definida por Deleuze y Guattari, así como el desarrollo de los «procesos de singularización» que define éste último:

Lo que caracteriza un proceso de singularización (que, durante cierta época, llamé «experiencia de un grupo sujeto») es que sea automodelador. Esto es, que capte los elementos de la situación, que construya sus propios tipos de referencias prácticas y teóricas, sin permanecer en una posición de constante dependencia con respecto del poder global, a nivel económico, a nivel de los campos de saber, a nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos. A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos. Esa capacidad es la que les va a dar un mínimo de posibilidad de creación y exactamente les va a permitir preservar ese carácter de autonomía tan importante¹⁹⁴

Nos encontramos ante una producción insertada en el mismo territorio de su crítica, actuando sobre el espacio de la producción social, —*captando los elementos de la situación*— en la que *lo restrictivo, o los procedimientos que revelan los procesos* serían una forma de señalar hacia las formas sociales sobre las que éste actúa, así como los mecanismos de unas prácticas que establecen condiciones propias experimentales y muchas veces inestables y parciales en su falta de modelo.

Los parámetros restrictivos, son así un mecanismo de doble actividad funcional, generando procesos de apertura que ponen en cuestión la validez de las leyes que estructuran el funcionamiento de lo general, así como también la ‘*automodelación*’, la forma de organizar los espacios de la producción parcial, *los procesos de singularización como posibilidades de creación y autonomía* de los que habla Guattari.

A lo que llamamos aquí restrictivo no se refiere por tanto al establecimiento de los límites como formas ejemplarizantes ni taxativas ni como leyes estructurales, sino como formas organizativas potenciales y heterogéneas propias para el funcionamiento y la puesta en *actualidad* del acontecimiento singular y preciso, y consiguiente puesta en duda de toda formación estructural, permanente y absoluta.

Muchos de los textos de Nauman desvelan estas consideraciones, ahora relativas al establecimiento de las condiciones particulares y restringidas, dentro de las cuales una experiencia debe tener lugar.

¹⁹⁴ Guattari, Félix y Rolnik, Suely. «*Micropolítica. Cartografías del deseo*», Edición Traficantes de Sueños, Madrid, 2006. Trad. Florencia Gómez, T.O. «*Micropolítica. Cartografías do desejo*», Editora Vosez Ltda. Petropolis, 2005; 2. «Subjetividad e historia», cap. 2.6. *Revoluciones moleculares: el atrevimiento de la singularización*, p. 61

Veamos cómo describe una pieza para la exposición «*Konzeption-conception: Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung/ documentation of a to-day's art tendency*», en Alemania en 1969:

UNTITLED, 1969

Primera parte

Contratar a un bailarín para realizar durante 30 minutos todos los días de la exposición el siguiente ejercicio: alrededor de la misma hora cada día los guardias desalojarán una gran sala permitiendo observar a las personas a través de las puertas. La bailarina/bailarín, de frente, evitando el contacto con la audiencia, con la manos entrelazadas detrás de su cuello, los codos hacia adelante, pasea por la habitación en unas ligeras cuclillas, como si estuviera en una habitación doce pulgadas más bajo que su altura normal, poniendo un pie directamente delante del otro, tocando el talón con el dedo del pie deliberadamente muy despacio: mi ritmo es alrededor de 1 paso cada 2 segundos.

Después de 30 minutos los guardias permiten entrar a la gente en la habitación y el bailarín la abandona. El bailarín debe ser una persona de una presencia profesional capaz de mantener un alto grado de anonimato.

Añado esta nota extra de precaución: he trabajado en el ejercicio y es difícil.

No cometa el error de contratar a alguien que no esté preparado física y mentalmente para emprender este problema.

Mis cinco páginas del libro serán fotografías de la publicidad de la bailarina/bailarín contratada para hacer mi pieza con su nombre añadido.

No será colocado ningún programa horario de la performance

Segunda Parte

Durante el período de exposición, la pieza puede ser comprada mediante el pago del bailarín por el número de días que aún no ha trabajado: después se deja de realizar.

El comprador también me debe pagar 50 dólares por cada día que la performance no se llevó a cabo. Después será el titular de los derechos por el número de días no actuados en la exposición y la puede presentar a su costa y durante el período de tiempo que él escoja pero con un coste adicional de 50 dólares por cada día de actuación que me debe pagar a mí.

En el momento de la compra, se me debe enviar la firma de un testigo de acuerdo a lo anterior¹⁹⁵

Tal vez parte de las lecturas acerca de la hostilidad subyacente a determinados trabajos de Nauman tengan que ver con la rigurosidad de una disposición que deja aparentemente pocos márgenes de manipulación al organizar los elementos exactos, la precisión de un área y algunas posibilidades implícitas que se resuelven antes incluso de que puedan producirse.

El texto inmediatamente referido, tiene múltiples posibilidades de lectura, pero en relación al análisis y aplicación de la restricción como se aplica según Olipo, es un concepto revelador de la posibilidad de establecimiento de condiciones propias, como forma de pensar la práctica del arte como una *producción de operaciones o pragmatismos particulares y precisos*, refleja muy bien los caracteres de referencia.

Como *texto instructivo* incluido en la exposición *Konzeption-Conception*, «*Untitled 1969*», es un documento clarificador acerca de cómo el lenguaje se configura también como una instrucción productiva, una consigna, un medio de la dirección así como de la interacción que hace del lenguaje una potencia y una producción de espacios vivos para la experiencia concreta; que hace del enunciado, del texto directivo, una organización espacial en potencia, un punto de partida, en el

¹⁹⁵ Nauman, *Ibid.*, p. 53-54

que subyace un discurso crítico desde la orientación exacta para la institución así como para un espectador posiblemente despistado y tal vez un tanto irritado.

En este caso, la restricción llevada a cabo como instrucción, establece el límite marcando la importancia de los parámetros exactos de la pieza en su exhibición, así como de la elaboración de la pieza como una *producción de un proceso inmaterial de negociación y aseveración*, de territorialidad, pero no de significación concreta.

¿Cuánto podríamos especular acerca del sentido de la acción que se desarrolla? ¿cuántas lecturas produce la imagen del bailarín haciendo un extraño y difícil ejercicio de caminar en cuclillas? ¿cuántas narraciones se podrían derivar de la misma?

Como ocurría con la pieza de John Cage, las instrucciones construyen el espacio de la situación mediante la organización de sus parámetros exactos, que si bien operan desde una reducción y estrechez significativa, producen inversamente sobre todo las aperturas a un entendimiento vago e impreciso en su inmediatez.

Las directrices tienen que ver con la capacidad del lenguaje para construir el acontecimiento en su inmaterialidad, indicando el funcionamiento de una pequeña y frágil maquinaria experimental, construyendo el espacio para el acontecimiento, construyendo el espacio intermedio de las respuestas comprensivas tanto como sus ausencias y silencios.

La elaboración de la dirección o prescripción no dirige la interpretación sino que abre el espacio de lo experimental que la exactitud del límite, la precisión del área, la acotación del funcionamiento de la pieza, dirigen contra la libre manipulación tanto como orientan hacia la elaboración de marcos para las experiencias concentradas, densificadas.

•

La noción derridiana de *gram* tiene mucho que ver con esto y se aproxima a las formas operativas y de significación limitadas parcialmente, y variables infinitamente. Gregory L. Ulmer¹⁹⁶ en relación a Derrida

la noción de *gram* es especialmente útil para teorizar el hecho evidente, tan discutido en el psicoanálisis estructuralista (Lacan) y la crítica ideológica (Althusser), de que significantes y significados están separándose continuamente y uniéndose de nuevo en otras combinaciones, revelando así la inadecuación del modelo de Saussure, según el cual el significado y el significante se relacionan como si fueran dos caras de una misma hoja de papel. La tendencia de la filosofía occidental a lo largo de su historia («logocentrismo») a tratar de concretar y fijar un significado específico a un significante dado viola, según la gramatología, la naturaleza del lenguaje, el cual no funciona de acuerdo con parejas a juego (significantes/significado) sino de emparejadores o acopladores: «una pareja o cosa que empareja o vincula»

La noción de parámetro puede relacionarse con la noción de *gram* en su condición de variabilidad, en su condición funcional pragmática combinatoria, aunque *gram* indique *el vínculo, el parámetro la forma de la disposición fija y variable y la restricción la forma de la condición*.

¹⁹⁶ Ulmer, Gregory L. «La posmodernidad: El objeto de la poscrítica», Editorial Kairós, Barcelona, 1985. T.O., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Edición a cargo de Hal Foster. p. 133

El concepto de restricción se hace polívoco y multifuncional como atributo de los *parámetros*, indicando en su propia designación su función analítica y productiva, así como su morfología para la variabilidad.

Así es como el límite en los procedimientos, es un lugar para la crítica y la subversión, para la construcción de los sistemas abiertos, de lo posible, que en su doble articulación producen los acontecimientos más tensionados y al mismo tiempo muestran siempre la posibilidad de su permutación a través de nuevas relaciones, de nuevos vínculos o ‘acoples’.

Llevando al límite el objeto de sus experiencias, muestran en el mismo instante de su materialización, el lugar de su desaparición y ruptura, la precariedad fundamental de los órdenes estabilizadores, enunciativos, significadores, proposicionales y estructurantes del lenguaje que ahora se pueden fundamentar en una suerte de *producción de procesos* siempre cambiantes, como una producción heterogénea que vincula el pensamiento a la práctica en formas de flujos y devenires.

La restricción por tanto, como límite que circunscribe las condiciones sobre las que una práctica artística se desarrolla, como concepto que indica la definición de los parámetros dentro de los cuales producirá efectos, como noción que indica el funcionamiento de los procesos particulares, es uno de los términos que pueden designar la contención atenta a lo que el “diseño” del procedimiento produce.

i) Pragmatismo y funcionalismo

Lo contemporáneo no muestra su reflejo en la *superficie formal y material* de sus representaciones, sino en la puesta al límite de una *operatividad* cuya precisión nos dice que sólo desde los contextos o parámetros de trabajos particulares, tenemos acceso al sentido y experiencia de los mismos.

Parte de esta cuestión viene determinada por una lingüística, que entiende, desarrolla y extiende el estudio del lenguaje como un asunto que funciona al menos desde una doble empiricidad: como significación y como sistema.

Esta empiricidad, implícita a todos los ámbitos —también biológico (función y norma) y económico (conflicto y regla) como desarrolla Foucault¹⁹⁷ desde los tres modelos constitutivos de las ciencias humanas modernas— deriva en una situación en la que los modelos del ‘saber’ se *entrecruzan y pueden interpretarse siempre unos a otros, sus fronteras se borran, las disciplinas intermediarias y mixtas se multiplican indefinidamente y su objeto propio acaba por disolverse*¹⁹⁸.

Por eso, el lenguaje como operatividad y la operatividad como lenguaje, la significación como sistema o el sistema como significación —y todas las posibles combinaciones de las funciones y normas / conflictos y reglas—, designan un modo de actuar conforme a la disolución o deconstrucción de los ámbitos, estructuras, medios y materias formales de representación para reunirlos en torno a sus posibilidades empíricas múltiples así como a un pragmatismo investido por los parámetros de lo circunstancial.

¹⁹⁷ Foucault, *op. cit.*, «Las palabras y las cosas», cap. décimo, *Las ciencias humanas. Los tres modelos*, p. 346-347

¹⁹⁸ Foucault, *ibid.*, p. 347

No es ya la operación correcta para la significación, sino la producción de procesos indefinidamente productivos de los sistemas abiertos, de un pragmatismo que construye sistemas potenciales, actuales, interactivos y eventuales, dejando que lo que tenga que ocurrir, ocurra.

La «producción de procesos», de acontecimientos, de circunstancias, de dimensiones y direcciones, hace referencia a un pragmatismo que relaciona íntimamente el pensar, el hacer y el decir, con la construcción de entornos operativos y tiempos diacrónicos en que se produce y procede.

También Deleuze¹⁹⁹ hace referencia a estas cuestiones cuando hace manifiesto el idealismo del psicoanálisis freudiano como sistema que reduce la *producción deseante a un sistema de representaciones llamadas inconscientes*, que reduce la *fábrica del inconsciente a un escenario dramático* y meramente simbólico.

Todo sistema cuyo resultado o finalidad entra en un régimen de representaciones estables, todo sistema productor y dependiente de estructuras categoriales, todo sistema configurado como un sistema cerrado de significación, es interpretado así como un sistema que constriñe desde el exterior y que 'adapta' los resultados de sus hipótesis al interior de su funcionamiento de forma circular.

Los enunciados que ponen en crisis esta epistemología fundamentan el lenguaje como práctica, producción, pragmatismo, proceso, construcción, fabricación, etc. y como Deleuze, definen este carácter, no desde la transgresión o negación de los sistemas, ni desde sus oposiciones más tradicionales —teoría y práctica—, sino desde una disolución de las estratificaciones y categorías a través de lo inclusivo que deriva en su *apertura*.

Asistimos hoy día, tanto en las ciencias como en la lógica, al comienzo de una teoría de los sistemas llamados abiertos, fundados en interacciones que rechazan únicamente la causalidad lineal y que transforman la noción de tiempo (...) Un sistema abierto es aquel en el que los conceptos remiten a circunstancias y no ya a esencias. Pero por una parte, los conceptos no están dados o hechos de antemano, no preexisten: hay que inventar hay que crear los conceptos y se requiere para ello tanta inventiva como en las ciencias o en las artes. Crear nuevos conceptos que tengan su necesidad, tal ha sido la tarea de la filosofía. Y es que, por otra parte, los conceptos no son generalidades que se encuentran en el espíritu de una época. Al contrario, son singularidades que reaccionan frente a los flujos ordinarios de pensamiento²⁰⁰

La mencionada ruptura epistemológica se relaciona entonces con un modo de interpretar lo que se normaliza en relación a lo que se puede escapar a su estructuración, *la construcción de lo singular*.

La «práctica» o «pragmatismo» como espacio en cuya enorme extensión operativa, material, formal, etc se definen los sistemas abiertos, se sitúa frente a los órdenes estabilizadores al poner en marcha una infinidad de procesos que diluyen categorías y ámbitos formales concretos precisamente desde una práctica, que al tiempo que define en su apertura una pragmática circunstancial y singular, también dibujan la dimensión abierta y las direcciones múltiples que se encuentran y se relacionan, lo común.

La pragmática se había considerado durante mucho tiempo como "vertedero" de la lingüística, y sin embargo ahora se torna cada vez más importante, pasando a un carácter activo de la lengua, en

¹⁹⁹ Deleuze, Gilles. «Conversaciones. 1972-1990», Editorial Pre-Textos, Valencia, 2006. Trad. de José Luis Pardo, T.O. «Pourparlers», Éditions de Minuit, París, 1995. cap. 2, *Entrevista sobre el Anti-Edipo (con Félix Guattari)*, (1972), p. 30-31

²⁰⁰ *Ibid.*, Entrevista sobre Mil Mesetas (1980), p. 53-54

detrimiento de las unidades o constantes abstractas del lenguaje. Lo que tiene de bueno este movimiento actual de investigación es que permite encuentros y causas comunes entre novelistas, lingüistas, filósofos, “vocalistas”

El carácter activo del lenguaje, funciona de un modo distinto a los órdenes estructurales de representación y en dirección a las interrogaciones comunes sobre los vínculos entre pensamiento y escritura, a la heterogeneidad de las experiencias que buscan las posibilidades y las relaciones entre pensamiento, imágenes, textos, objetos, circunstancias, tiempos, operaciones, etc., y según los cuales se desdibujan los márgenes de las categorías de los sistemas cerrados y finalísticos hacia la práctica como condición de su apertura: literatura, arte, teatro, cine, música, matemáticas, economía, biología, etnología, filosofía, psicología, física y un ahora, infinito etcétera.

En este espacio intermedio entre lo pensado y lo impensado, entre lo visible y lo invisible, entre lo decible y lo indecible, se hace manifiesto el interés e incluso la necesidad de un pragmatismo según el cual la heterogeneidad de las experiencias encuentran los espacios de lo común, y en donde el modo en que funciona una práctica es también el modo en que su pensamiento produce y procede de forma concreta.

Los caracteres que engloban esta definición de pragmatismo redefine cada uno de los términos tradicionales y muchos de los contemporáneos de su designación, entre otros los de un funcionalismo utilitario y rutinario que Debord proponía diluir desde la estrategia del desvío; así encontramos en Deleuze y Guattari otra definición de esta *funcionalidad* en cuyo centro topamos de nuevo con las preguntas relativas al «cómo», al entramado pensamiento-práctica así como a la manera en que los autores se acercan a ella.

Somos estrictamente funcionalistas: lo que nos interesa es cómo funcionan las cosas, cómo se disponen, cómo maquinan. El significante pertenece aún al dominio de la pregunta: “¿Qué quiere decir esto?”, incluso es esta cuestión en cuanto borrada. Para nosotros el inconsciente no quiere decir nada, ni tampoco el lenguaje (...) La única cuestión es cómo funciona, con qué intenciones, qué flujos, qué procesos, qué objetos parciales, cosas todas ellas que no quieren decir nada²⁰¹

Las disposiciones según las cuales un texto, una imagen, una situación, una teoría, etc., son indivisibles a su práctica, es decir, a sus distribuciones, agrupaciones, sistematizaciones, relaciones internas y referentes, a las intenciones, los flujos, los procesos y procedimientos que hacen derivar la práctica en algo más que un sistema signifiante de representación o comprobación de un ámbito concreto, hace que el análisis se sitúe en un lugar que no puede interpretar el sentido de sus resultados sino desde el mecanismo que hace funcionar —y muchas veces fallar—cada dispositivo.

Una de las cuestiones que resuelven parte de la perspectiva analítica de lo que denominamos como «parámetros restrictivos» y que si bien ya hemos ido apuntando, tiene que ver con la *operatividad de lo restrictivo*, lo limitado o acotado por pautas específicas que se configuran como los procesos vinculados a una exploración, y que entienden las prácticas artísticas, como procesos experimentales, es decir, como *prácticas* y como *pruebas*.

La disolución de las fronteras entre los ámbitos y su interacción, la apertura de los sistemas que generan espacios comunes pragmáticos y analíticos entre disciplinas hasta entonces separadas, también es un indicio de la necesidad de desarrollar y desvelar los procedimientos que, como conjuntos heterogéneos expresan en su acotación los objetos de sus búsquedas y procesos particulares.

²⁰¹ Deleuze, *Ibid.*, p. 37-38

Ahora se hace imprescindible la revelación del conjunto de estos elementos y mecanismos que los hacen funcionar, tener acceso a la mayor cantidad de factores implicados en una producción construida de fragmentos y parcialidades que dependen de relaciones y condiciones específicas de funcionamiento y sin los cuales, entramos en el espacio de la especulación pero no de los modos de cada producción.

Desde el centro de la práctica, esta situación describe también un lugar en el que producir implica generar el espacio de los parámetros, de una construcción que relaciona lo heterogéneo de una forma particular y prueba si funciona; que acota, estrecha, delimita y distribuye, que restringe con el propósito de apropiarse y poner a prueba sus propias maneras de pensar y hacer.

En definitiva, la obra se interpreta en relación al contexto productivo que le ha dado lugar; la fragilidad que presenta la imagen o el texto final sin relación a los parámetros de sus procesos y procedimientos, infieren un ámbito especulativo ahora debilitado, un sistema, el de la representación, frágil en su formalismo como objetivo último, y ahora frontera franqueada por una práctica que muestra su insuficiencia al desvelar los “cómo” y entender que los textos, las imágenes, los objetos, los procedimientos, etc, forman un conjunto pero que también pertenecen a otros grupos de relaciones extensibles desde sus referentes.

Esta operatividad que ahora ocupa un puesto preeminente en la práctica del arte como fundamento de sus sentidos, presenta dicha complejidad no únicamente en relación al espectador o analista, sino para su mismo productor que ahora sin límites disciplinares, categoriales ni formales, utiliza referencias, prácticas inespecíficas, objetos parciales, materiales diversos, *espacios de producción heterogéneos que en sus vínculos construyen singularidad*.

Las rígidas oposiciones modernas entre práctica y teoría, como la teoría que se pone en práctica, o la práctica que demuestra la teoría, no son válidas en un contexto que entiende el pragmatismo como una producción experimental y puesta en riesgo de los condicionamientos culturales, sociales o de cualquier orden.

Los parámetros restrictivos definen entonces la demarcación de un territorio sobre el que trabajar, la circunscripción de los objetos tanto intelectivos como afectivos, como un lugar desde el que producir textos, imágenes, situaciones, condiciones, acontecimientos y procesos etc., pensamiento riguroso al marco y las operaciones de las que deriva e infinitamente productivas e interpretables en las relaciones que generan.

Por estas razones, los parámetros restrictivos hablan del fragmento, del proceso, de lo parcial, de lo polívoco que aún elaborando el límite concreto y la rigurosidad, se configuran como procesos permutables y por tanto interminables de producción así como de interpretación.

Las formas de la selección arbitraria, las formas del *corte violento* y castrador que Derrida define como las formas del collage/montage de la gramatología, funcionan de una manera similar.

Porque para restringir, en definitiva hay que cortar por aquí y por allá, para también reunir las condiciones desde las que la producción va a tener lugar y que tienen poco o nada que ver con un orden total y racional sino con relaciones paradójicas en camino de una producción poética, en busca de tensionar los elementos, sistemas y sentidos hegemónicos y normativos hasta hacerlos estallar.

Podemos volver sobre la *pieza silenciosa* de Cage o *Untitled* de Nauman para pensar acerca de estas configuraciones operativas productivas y paradójicas, poéticas y experimentales, con formas aseverativas e instructivas contiguas a los órdenes y los sentidos de una producción que incluso podríamos denominar como absurda en ocasiones, pero con una conciencia muy clara de la *fragilidad implícita a sus propias precisiones*.

Así describe Nauman²⁰² esta fragilidad y la variabilidad de la herramienta y operación lingüística, que hace subyacer en la instrucción estricta su carácter de parámetro, su imprecisión y fugacidad:

pero la información acerca de la pieza es cada vez más suelto, más vago y abierto. Creo que tiene que ver con las instrucciones escritas. ¿Tiene sentido eso? Creo que es casi como leer a Robbe-Grillet: se llega a un punto en el que ha repetido lo que dijo antes, pero significa algo completamente diferente, porque a pesar de que sólo ha cambiado dos palabras, han cambiado todo el sentido de lo que que está hablando

Veamos las analogías de la cita de Nauman con una cita de Derrida²⁰³ en relación al collage del *gram*:

Y esta es la posibilidad en la que quiero insistir: la posibilidad de separación e injerto citacional que pertenece a la estructura de todo signo en la escritura ante y fuera de cada horizonte de la comunicación semiolingüística; en la escritura, esto es, en la posibilidad de que su funcionamiento se separe en cierto punto de su deseo «original» de decir-lo-que-uno-quiere-decir y de su participación en un contexto saturable y constreñidor. Todo signo, lingüístico o no, hablado o escrito (en el sentido actual de esta oposición), en una unidad grande o pequeña, puede *citarse*, colocarse entre comillas, y al hacer esto puede romper todo el contexto dado, engendrando una infinidad de nuevos contextos de una manera que es absolutamente ilimitable.

Ambos desarrollos nos llevan al mismo lugar en el que el funcionamiento parece desviarse, fallar, y dejándose llevar, se aleja y olvida *de lo que quería decir*; deviene y se transforma por una micro-variación que altera todo el *contexto dado* y crea todas las posibilidades implícitas a lo que parecía algo riguroso y estable; esto ‘demuestra’ la artificiosidad de la constancia y consistencia de cualquier sistema, de cualquier proceso así como de sus resultados como absolutos, de la *integridad del sentido* de cualquier grupo de signos, de cualquier texto o imagen.

Este pragmatismo a donde apunta es precisamente a la pulverización de esto mismo y simultáneamente a la posibilidad, no sólo de la polisemia, sino de las relaciones y construcciones ilimitadas que desplazan el sistema semántico lineal de la representación hacia *un campo de fuerzas no-discursivas*²⁰⁴, hacia un espacio de producción diagramático, a la funcionalidad de los sistemas de producción heterogéneos.

La *separación e injerto* derridiano o el *régimen de las disyunciones inclusas* de Deleuze y Guattari definidos por cortes-flujos que no se dejan proyectar en ningún lugar mítico, signos del deseo que

²⁰² Nauman, Bruce. *Ibid.*, p. 32-33

²⁰³ Derrida, J., «*Signature, Event, Context*» [*Firma, acontecimiento, contexto (1971)*] en *Glyph 1* (1977), p. 185; G.L. Ulmer, *Op.Cit.*, p. 133

²⁰⁴ Derrida, *ibid.*

no se dejan extrapolar en un significativo, se definen y funcionan como *los procesos de producción* tanto como por *la producción de procesos*.

j) John Cage: producción-interpretación-percepción como proceso. 0'00''

Hemos visto algunas de estas cuestiones en la pieza 4'33'' de John Cage, que al concentrar y tensar los medios, los procesos y las operaciones indicaba la doble disposición que hace que la delimitación temporal funcionase diluyéndola en un contexto abierto y aleatorio, de *sonidos circunstanciales*; asimismo encontramos en una segunda pieza proveniente de esta primera, una disposición que revela estos caracteres pero desde otra perspectiva, la «acción disciplinada».

0'00'' es un ejemplo que nuevamente traza lo contemporáneo como un contexto que subvierte el concepto de estructura y la representación de muy diversas maneras y en el que la revelación de los procesos, el desplazamiento de sus espacios y sistemas, el pragmatismo como núcleo, etc. adquieren una relevancia específica.

0'00'' es una variación de 4'33''—titulada 4'33'' (Nº 2)—que en su primera interpretación toma la forma de una notación en la que *la composición, la interpretación y la recepción* se producen de modo simultáneo en su primera puesta en acto.

Realizada en 1962, 0'00'', consiste en el acto de anotar la partitura frente al público como ejemplo de una acción disciplinada y prescribe²⁰⁵:

0'00''

Solo para ser interpretado por cualquiera de cualquier modo

Para Yoko Ono y Toshi Ichiyanagui

Tokio, 24 de octubre de 1962

En una situación con un máximo de amplificación (sin realimentación), interpreta una acción disciplinada.

Sin ninguna interrupción

Cumpliendo en todo o en parte un compromiso con los demás

No puede haber dos interpretaciones de la misma acción, ni la acción puede ser una interpretación musical

No debe prestarse ninguna atención a la situación (electrónica, musical, teatral)

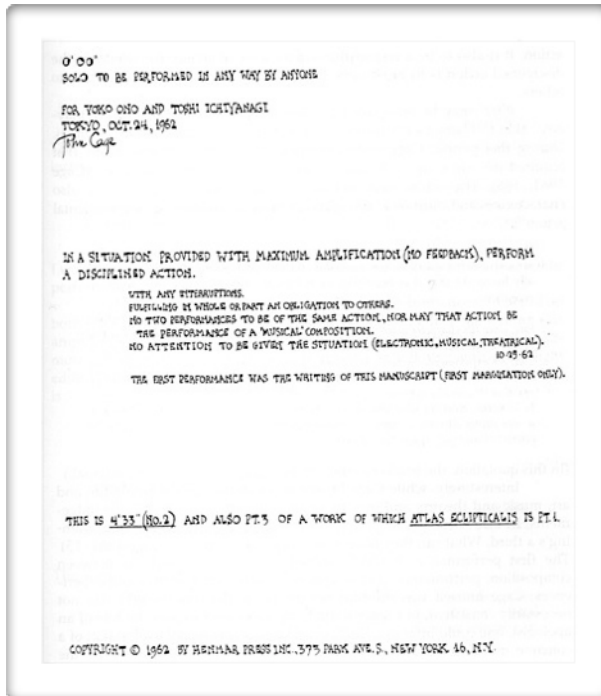
25.10.62

La primera interpretación consistió en escribir este manuscrito (sólo el primer margen)

Este es 4'33' (Nº 2) y también la tercera parte de un trabajo del que *Atlas Eclipticalis*²⁰⁶ es la primera parte.

²⁰⁵ Fetterman, W., *ibid.*, p.83

²⁰⁶ *Atlas Eclipticalis* [1961] fué escrita mediante la utilización de un mapa de las estrellas y constelaciones, trasladando sus trazos a una plantilla de ochenta y seis partes instrumentales. Utilizando el I Ching relaciona las tiradas con las posiciones de las estrellas y dibuja pentagramas en papel transparente. Elabora así un universo *microtonal* en el que cada instrumento es una estrella y cada estrella forma parte de una constelación; de acuerdo con las coordenadas de las estrellas, otorga la altura de las notas; el brillo lo traspola a la intensidad musical y la dimensión de cada cuerpo celeste la convierte en la duración del sonido. Las separaciones entre estrellas-instrumentos genera unos vacíos que hacen posible su individual irradiación.



La acción de anotar, de escribir la partitura frente al público amplificando el sonido de la notación al máximo, hace manifiesta la composición como proceso de escritura al tiempo que subvierte la estructura clásica de un espacio-tiempo de la producción, de un espacio-tiempo de la interpretación y de un espacio-tiempo de la recepción simultaneando en un mismo proceso, la composición, la interpretación y la escucha.

La instrucción que dispone las condiciones según las cuales la pieza funciona, no elabora ninguna pauta del contenido ni del sentido de lo que se debe escribir o hacer —para ser interpretado por cualquiera de cualquier modo—, así como tampoco la duración que debe tener —0'00''—; únicamente señala en qué consiste la acción disciplinada cuyo proceso se amplifica sin retroalimentación, es decir, como un sistema pragmático abierto.

En 0'00'' nuevamente hace una indicación, una *instrucción concisa y precisa* —una restricción— alejada de configuraciones estructurales para la comunicación o la enunciación; el «cómo» o “procedimiento” de 0'00'' se define como una acción disciplinada que consiste en una acción sin interrupciones, sin prestarle atención a la situación, interpretable reiteradas veces, siempre de una forma distinta pero nunca como una composición de musical.

Lo que Cage denomina y prescribe como *acción disciplinada*, nos sitúa ante una pragmática del lenguaje que por un lado parece elaborar con precisión las condiciones de la pieza y por el otro manifiesta una ambigüedad y vaguedad en el que el «cualquier» —persona, acción y duración— es detonador de lo posible y en relación a 4'33'' indica una producción que se encadena, la variabilidad.

la responsabilidad es para con uno mismo y su forma más elevada es la irresponsabilidad para con uno mismo o lo que es igual la tranquila aceptación de cualquier responsabilidad para con los demás y para con las cosas²⁰⁷

El compromiso, la continuidad de la acción, la falta de atención a la situación o la ausencia de importancia en el «quién» y el «qué» como instrucciones de la pieza, parecen conectarse a ese *campo de fuerzas no-discursivas* según el cual Derrida redefine el sentido de *contexto* y la *iterabilidad* de la escritura, aquí también como el campo de la práctica y producción experimental y procesual del sonido.

La amplificación de la escritura no subraya el sentido de un decir, la forma en que se comunica un pensamiento, sino el espacio en el que el pensamiento y la acción son un proceso simultáneo,

²⁰⁷ *Ibid.*, «Conferencia sobre algo», p. 139

improvisado e indeterminado, cuya amplificación aumenta su intensidad, subraya la magnitud física de ese proceso, imperceptible como el sonido del lápiz sobre el papel al escribir.

Esta pieza también será interpretada con variaciones en años sucesivos y como variación también de 4'33'' encontramos en la primera notación, la escritura de la propia partitura de 0'00'', la primera acción experimental llevada a cabo por Cage y que es punto de partida de las consecutivas: cortar verduras con las que hace un zumo con una batidora y después se lo toma; escribir la correspondencia a máquina, bebiendo de vez en cuando tragos de agua y fumando (todas estas acciones con el sonido amplificado por micrófonos de contacto colocados en el lápiz, en la garganta, en la máquina, etc.); Yoko Ono cortando un lienzo del que emanaba color rojo, Takehisa Kosugi que prepara un tazón de fideos chinos y se lo come, y en una segunda ocasión que escribe, etc.

0'00'' como variaciones de 4'33'' y como variaciones de sí misma, muestra un desarrollo desde la *pieza silenciosa* a la *acción disciplinada*, que invierte la producción de sonido indeterminado del ambiente, por la amplificación de los detalles más íntimos de la actividad —indeterminada—, lo que en relación a la práctica de Cage es una nueva manifestación de que el concepto o fenómeno del silencio como magnitud absoluta no existe, y que tanto en el aspecto funcional como perceptivo, lo micro, lo mínimo, lo infraleve están en el lugar del lapso sonido-ruido-silencio, para adquirir otra dimensión que perfila el espacio y tiempo de las posibilidades prácticas y de las percepciones e interpretaciones infinitas.

La *acción disciplinada* es una *acción experimental*, y en conexión con las palabras de Nauman y Derrida, Cage se refiere a los modos en que la estructura y la representación no son ni posibilidades efectivas ni definitivas desde estas perspectivas:

Teniendo en cuenta, entonces, la totalidad de las posibilidades, ninguna acción razonada es adecuada, porque la determinación según la que actúa prohíbe casi todas las posibilidades. Desde un punto de vista realista, una acción tal, por más precauciones, ilusiones y demás que se le pongan, es impracticable. Una acción experimental, generada por una mente tan vacía como estaba antes de ser una mente, esto es, de acuerdo con la posibilidad de no importa qué, es, por otro lado, factible. Porque no funciona en términos de ensayo y error, como por su naturaleza debe hacer una acción "informada", porque ninguna imagen mental de lo que debe ocurrir ha sido establecida de antemano; ve las cosas directamente como son: implicadas efímeramente en un juego infinito de interpretaciones... (Cage 1961)²⁰⁸

La acción disciplinada no es una acción razonada, no tiene porqués, ni está informada, no se ensaya previamente, no funciona por ensayo y error, así como tampoco depende de técnica alguna; por el contrario la acción disciplinada definida por Cage es practicable sólo cuando es experimental, cuando se disponen una serie de parámetros dentro de los cuales se produce, aquí la tensión o intensidad de escribir o desarrollar una acción cualquiera —sin importar el «qué» o el «quién» pero cumpliendo un compromiso con los demás o hacia uno mismo— frente al público.

Estos factores no son neutros desde la perspectiva que define a la llamada «música experimental» así como tampoco el modo en que desde un lenguaje aparentemente conciso y preciso, Cage hace subyacer una ambigüedad e inexactitud determinante a la hora de pensar qué es la pieza —la partitura, las múltiples acciones e interpretaciones, el sonido que produce—, quién es su 'autor', etc. así como un territorio práctico en el que las afirmaciones contienen ya sus negaciones en una postura en la que el rigor determina su incoherencia implícita y a la inversa.

²⁰⁸ Fetterman, *ibid.*, p.84

El modo de proceder con el sonido y con las palabras, desvinculándose de la representación como espacio de la enunciación o de la práctica tendente a soluciones seguras, redefine su modo de construir procedimientos desde aspectos temporales, espaciales y prácticos indefinidos que señalan hacia las aperturas y las fugas; así construye una operatividad que cuestiona también la validez y adecuación de lo *correcto o incorrecto* como respuesta a las construcciones sonoras, a la 'música', a la 'obra' de la que dice que *se establece inútilmente para no sufrir alteración alguna*, y elabora un texto que comienza con el *para ser interpretado por cualquiera de cualquier modo* con lo que hace del arte un espacio práctico multidimensional.

Con respecto a estas cuestiones de la pregunta como duda o el silencio como ausencia escribe en la «Conferencia sobre nada» de 1959:

No tengo nada que decir

y lo estoy diciendo

o escribe este diálogo en que pregunta y responde acerca de una música que no tiene nada que decir:

pregunta: ¿esto es atemático?

respuesta: ¿quién ha hablado de temas? No es cuestión de tener algo que decir

pregunta: ¿Cuál es el propósito de la música «experimental»?

respuesta: No hay propósitos. Hay sonidos²⁰⁹

En relación a todo esto, encontramos algunas cuestiones que el propio Cage manifiesta como corazón de lo que él mismo define como «experimental» y como «proceso» como concepciones según las cuales las estructuras metodológicas o procedimentales se alojan en un nuevo plano.

¿Y cuál es el principio de no tener centros propósitos ni finales? ¿Y cual es el final de no tener principios centros ni propósitos?

de modo que cuando decimos que no hay causa y efecto, lo que queremos decir es que hay una incalculable infinidad de causas y efectos, que en realidad todas y cada una de las cosas en el tiempo y el espacio tienen relación con todas las demás cosas en el tiempo y el espacio²¹⁰

La precisión del área de 0'00'' define la coexistencia de la composición-interpretación-percepción, sugiere una indeterminación temporal y operativa únicamente acotada por el concepto de *disciplina como compromiso*, por la ausencia de interrupciones, ausencia de atención en la situación y por la singularidad de cada interpretación, de tal modo que las cotas en las que esta pieza se puede construir apuntan a características dimensionales pero no a los sentidos o direcciones que debe tomar o interpretar de lo que allí acontece; la forma en que Cage 'construye' el sonido hace deriva en las posibilidades múltiples, en la infinita permutación.

•

Aún dentro de circunscripciones limitadas, las prácticas artísticas presentan una flexibilidad propiciada por los mecanismos particulares al objeto de cada propuesta, de cada momento incluso dentro de sus procesos. Por eso estamos al fin y al cabo ante un contexto de las prácticas del arte conceptual, morfológica y procedimentalmente extensísimas tanto en el desarrollo de un artista en particular como a la hora de observar el ámbito del arte de forma general.

²⁰⁹ Cage, *ibid.*, «Música experimental. Doctrina», p. 17

²¹⁰ Cage, *op.cit.*, «Composición como proceso III. Comunicación», p. 47

Las operaciones serán de todo orden: conceptuales, espaciales, físicas, operativas, temporales; los resultados serán los efectos que las condiciones generan desde la interioridad de sus operaciones, configurándose así, como situación y como producción, que señalando por un lado los límites de lo social, construyendo por el otro las cotas de lo particular, producen la cartografía del límite, de la resistencia y de la experiencia de lo humano.

Por eso desde el límite emana lo ilimitado y dentro de los mismos procesos de producción en arte podremos encontrar conexiones con procesos de psicoanálisis, etnográficos, clínicos, médicos o matemáticos; institucionales, sociales, políticos, hasta las formas en que escuchar, mirar, anotar, registrar, seleccionar, dormir, comer, besar, en definitiva, vivir, son formas en proceso modelables como procesos en arte.

Porque sigue siendo el entorno de la *supervivencia ampliada* de Debord, pero en el que los conceptos de necesidad y satisfacción que lo definen a través de las nociones de abundancia, consumo y producción, son subvertidas con el propósito de hacer crítica, deconstrucción, desestratificación, descategorización, pulverización de lo normativo y amplificación de lo mínimo, inclusiones de lo omitido y privaciones, no como el efecto del control, sino como la condición de los procesos de la particularidad, del establecimiento de las propias condiciones que las subvierten.

Lo mínimo, la tensión, el control forman parte del entorno operativo y conceptual de las prácticas artísticas como formas de la atención y la intensidad, pero nunca de lo reprimido o de lo represivo, sino de una configuración concentrada que un instante más tarde produce la liberación o el cansancio, pero fundamentalmente lo imprevisible, lo indeterminado, lo involuntario, lo impensado, el inconsciente en su carácter productor.

La contención es siempre parcial, es una forma de seleccionar para hacer y mostrar cómo los principios operativos y significativos son funcionales instantáneamente, pero nunca como permanencia.

No hay leyes, ni principios, ni centros ni identidades estables, sólo en el micro-segundo de su presencia que ya es ausencia; todo está puesto en duda, todo tiene una condición de variabilidad y por eso mismo, todo es proceso, todo es producción de la producción, construcción o fabricación de procesos, de procedimientos como los de Roussel.

Se puede jugar, se puede pensar, probar, registrar, caminar, dormir y pintar..., y por eso las prácticas artísticas contemporáneas son denominadas como las prácticas de la resistencia, porque desde su misma raíz etimológica *resistir* implica una reiteración y una *insistencia* en el *existir*.

1. El esquizoanálisis y la producción deseante

Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho *el* ello. En todas partes máquinas, y no metafóricamente: máquinas de máquinas, con sus acoplamientos, sus conexiones. Una máquina órgano empalma con una máquina-fuente: una de ellas emite un flujo que la otra corta. El seno es una máquina que produce leche, y la boca, una máquina acoplada a aquella²¹¹

El análisis que nos proponemos hacer se relaciona directamente con el análisis que Deleuze y Guattari proponen en el *Anti-Edipo*: el «esquizoanálisis».

²¹¹ Deleuze y Guattari, «El Anti-Edipo»; primeras palabras del cap. 1. *Las máquinas deseantes*, p. 11

El «esquizoanálisis» encuentra el lugar de su análisis en la producción, en el inconsciente, en el deseo, en los procesos, en la configuración de máquinas productivas particulares y su conexión con otras máquinas, y se basa precisamente en las tipologías en fuga de toda constricción de las categorías de la representación como lugares estables y totalizadores, hacia los conjuntos heterogéneos de *procesos, objetos, intenciones, flujos, etc.*, de fragmentos, disyunciones, conexiones e inclusiones según los cuales los procesos *producen y funcionan*.

La cuestión del deseo no es «¿qué es lo que quiere ello decir?», sino *cómo marcha ello*, ¿Cómo funcionan las máquinas deseantes, las tuyas, las mías, qué fallos forman parte de su uso, cómo pasan de un cuerpo a otro, cómo se enganchan sobre el cuerpo sin órganos, cómo confrontan su régimen con las máquinas deseantes? (...) Ello no representa nada, pero ello produce, ello no quiere decir nada, pero ello funciona (...) y la más alta potencia del lenguaje ha sido descubierta cuando la obra ha sido considerada como una máquina que produce ciertos efectos, sometida a un cierto uso ²¹²

Por ello el *esquizoanálisis* es un sistema de análisis de las formas operativas de la producción y no de las imágenes o textos como objetos finales totales y aislados del funcionamiento que los producen, sino de los procesos conectados al funcionamiento en su forma de ser y estar dinámicamente, en las imágenes, objetos, afectos, pasiones, conceptos, textos, etc., como factores y efectos producidos mediante su pragmatismo.

La palabra «esquizofrenia» proviene del griego *σχίζειν schizein*, ‘dividir, escindir, hendir, romper’ y *φρήν phrēn*, ‘entendimiento, razón, mente’.

El término «*esquizoanálisis*» hace referencia al análisis de la producción deseante, cuyo funcionamiento depende de la escisión, de las formas en que sus fragmentos parciales se relacionan y conectan, de la forma en que el deseo inmanente produce y procede por cortes-flujos, por disyunciones e inclusiones, por usos y fallos sin ser por esto algo contradictorio sino funcional.

el esquizoanálisis (...) se propone explorar un inconsciente trascendental, en lugar de metafísico; material, en lugar de ideológico; esquizofrénico, en lugar de edípico; no figurativo, en lugar de imaginario; real, en lugar de simbólico; maquínico, en lugar de estructural; molecular, micropsíquico y microbiológico, en lugar de molar o gregario; productivo, en lugar de expresivo. Se trata de principios prácticos como direcciones de la «cura» ²¹³

Un inconsciente trascendental, material, no figurativo, real, maquínico, molecular, micropsíquico, microbiológico y productivo; estas son las cualidades de un inconsciente productivo y un análisis que no funciona como una génesis que concluye en una presencia para la interpretación, que no deriva en una representación ni un sistema cerrado de significación estable y menos absoluta, sino que tanto la producción como el análisis se producen en un plano experimental, según su pragmática.

El esquizoanálisis es por tanto un ‘sistema’ que observa las configuraciones de las formas de actuar, los planos dimensionales dinámicos que se alejan de lo especulativo conforme a la significación o interpretación de las imágenes, de los objetos o textos exiliados del territorio pragmático y móvil al que pertenecen, del uso y configuración de los que devienen.

La imagen, texto u objeto no son ya una “culminación” factual, no conforman el “climax” de un procedimiento, sistema, método o narración lineal, de causas-efectos, de hipótesis y soluciones, de

²¹² *Ibid.*, cap. 6. *Recapitulación de las tres síntesis*, p. 114-115

²¹³ *Ibid.*, cap. *Recapitulación de las tres síntesis*, p. 115

preguntas y respuestas certeras, no son unidades estructurales, específicas entidades ni identidades completas, no son los órdenes organizadores —organismos— de las conclusiones coherentes, sino *los efectos parciales de los procesos como realización*.

Como parte de la respuesta al psicoanálisis, el esquizoanálisis elimina los lugares míticos en los que lo particular se asienta, adapta y encierra en el andamiaje del sistema deductivo y circular psicoanalítico clásico, de la estructura de interpretación edípica para revertirla y devolver al inconsciente su carácter activo, productivo y singular:

Y todo el mundo sabe lo que el psicoanálisis llama resolver (superar) Edipo (...) Edipo como problema o solución es los dos cabos de una ligadura que detiene toda la producción deseante. Se aprietan las tuercas, ya no puede pasar nada de la producción, salvo un rumor. El inconsciente ha sido aplastado, triangulado, se le ha puesto en una elección que no era la suya. Todas las salidas bloqueadas: ya no existe un uso posible de las disyunciones inclusivas, ilimitativas²¹⁴

Ello no tiene nada que ver con el inconsciente activo, que centellea, vibra, viaja...²¹⁵

Según esta vuelta, el esquizoanálisis no tiene ni deducciones ni estructura previa a la que referir todo el contenido de una producción que se *encierra* en una forma circular estructurante; las resoluciones, conclusiones, resultados o desenlaces no se excluyen de su producción —deseante, automodulable— pero no son el núcleo de este sistema que analiza las formaciones como conjuntos de elementos heterogéneos, parciales y singulares: funciones, relaciones, distribuciones, cortes, flujos, desvíos, direcciones, intensidades, etc.

Por eso el esquizoanálisis hace manifiesta esa *indiferencia entre el producir y el producto*, y redefine así una multitud de conceptos como la producción, el proceso, el procedimiento, el consumo, la reproducción o la antiproducción referidos así a ese *inconsciente activo que centellea, vibra, viaja...y por el que todo es producción: producciones de producciones, de acciones y pasiones; producciones de registros, de distribuciones y de anotaciones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y dolores*²¹⁶.

Las «síntesis disyuntivas» y las «síntesis conectivas» de producción, el «régimen de las disyunciones inclusas» se conectan con los parámetros derridianos de *gram* como emparejadores y acopladores de los cortes, de las separaciones e injertos citacionales, del collage/montage; son los «bricoleurs» que disuelven los márgenes de la producción, la representación y la interpretación transformando las metodologías clásicas y modernas del saber y el decir en *campos de fuerzas, diagramas, cartografías* en las que la indiferenciación de los estratos de la producción, representación y recepción, son también la indiferenciación entre lo pensado y lo impensado, entre lo organizado y desorganizado, entre producción, reproducción, producto, consumo, distribución etc. de tal modo que puedan ser mezclados, relacionados y variados sin límite ni confrontación.

De este modo ni el análisis depende de las partes que remiten a un todo organizado ni los procesos son mecanismos cíclicos progresivos —psicológicos, materiales, orgánicos— que tienden a soluciones o conclusiones desde una perspectiva estructural.

²¹⁴ *Ibid.*, cap. *La síntesis disyuntiva del registro*, p. 85

²¹⁵ *Ibid.*, cap. *Represión general y represión*, p. 121. cita de D.H. Lawrence en «Psyhanalyse et inconscient», 1920.

²¹⁶ *Ibid.*, *La producción deseante*, p. 13

Los puntos de vista en esta producción como en su análisis, tienen que ver con los funcionamientos paradójicos y singulares que más que los pasos que guían las acciones o los trayectos dirigidos a los resultados —en nuestro caso, las “obras de arte”—, construyen así los espacio-tiempo de la producción en los que los procesos son realizaciones, son formaciones móviles pragmáticas. Sin embargo, aunque la metodología estructural y de representación pueda ser desviada hacia la producción deseante como producción heterogénea y singular que no se constriñe en sistemas cerrados de producción ni interpretación, es importante señalar, como hacen los autores, que los sentidos de los procesos no invierten la ecuación haciendo que el proceso se conviertan en su propia finalidad:

La producción como proceso desborda todas las categorías ideales y forma un ciclo que remite al deseo en tanto que principio inmanente (...) No obstante, con una condición que constituye el tercer sentido de proceso: no hay que tomarlo por una finalidad, un fin, ni hay que confundirlo con su propia continuación hasta el infinito²¹⁷

La heterogeneidad, la multiplicidad, la indiferenciación categorial y estructural de los procesos de la producción deseante y su carácter fluído, móvil y dinámico, no infiere sin embargo ausencia de rigor, meticulosidad, minuciosidad y mucho menos ausencia de «límite»; muy al contrario, su variabilidad infinita depende del carácter selectivo del deseo, y fundamentalmente de los parámetros que construyen el marco y las acciones de su producción según lo cual, *el proceso es realización*.

Los procesos así, son procesos parciales, definidos por una dinámica de cortes-flujos, procesos compuestos de *objetos fragmentados y fragmentarios* conectados por líneas, variables en sus cortes y circunstancias, transmutables en nuevas producciones al encontrar los cambios y las aperturas en sus tránsitos.

k₁) El plan y el plano

El carácter dimensional y direccional múltiple de la producción y sus procesos se define mejor mediante los *territorios* y los *mapas*, que en relación a la idea de camino a recorrer, de ciclo evolutivo o estructura orgánica —organización—.

La complejidad de un pensamiento-acción nómada, que se mueve y pasea, en el que operan gran cantidad de variables algunas predecibles y otras muchas no, que conecta sus variables por los procesos que realiza y hace funcionar a la producción en muchas direcciones, tiene un carácter espacio-temporal abstracto y necesario para esta producción y que los autores sitúan simultáneamente en *un plan y un plano* [geométrico] (ya que la palabra *plan* en francés designa a ambas y así la utilizan Deleuze y Guattari).

Encontramos en «Mil Mesetas» una referencia a la música contemporánea y en concreto a John Cage que tiene que ver con el concepto *plan/plano* en una producción que como vimos en 4'33''y 0'00'', funciona, piensa, actúa, articula y desarticula *sobre la marcha*, según un pragmatismo *experimental* que desestratifica los espacios y los tiempos de la producción-composición-proceso-interpretación-representación-recepción-percepción.

Los procedimientos aleatorios mediante los cuales Cage calcula las duraciones, los procesos de escritura que abren y construyen espacios para el sonido, siempre definen una búsqueda en la que

²¹⁷ *Ibid.*, cap. *La producción deseante. El proceso*, p. 14

el *plan* construye el *plano* de lo eventual, en la que lo pensado es un programa dinámico que amplifica y produce lo impensado: *falta de propósito intencionada o un juego sin propósito*²¹⁸.

Algunos músicos modernos oponen al plan transcendente de organización, que supuestamente ha dominado toda la música clásica occidental, un plan sonoro inmanente, siempre dado con lo que da, que permite percibir lo imperceptible, y que ya sólo contiene velocidades y lentitudes diferenciales en una especie de chapoteo molecular: la obra de arte debe señalar los segundos, las décimas, las centésimas de segundo. O más bien se trata de una liberación del tiempo, Aión, tiempo no pulsado para una música flotante, como dice Boulez, música electrónica en la que las formas son sustituidas por puras modificaciones de velocidad. Jonh Cage es sin duda el primero que ha desplegado lo más perfectamente posible ese plano fijo sonoro que afirma un proceso frente a toda estructura y génesis, un tiempo flotante frente al tiempo pulsado o el tempo, una experimentación frente a toda interpretación, y en el que tanto el silencio como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento (...) Nathalie Sarraute propone por su cuenta una clara distinción entre dos planes de escritura: un plan transcendente que organiza y desarrolla formas (géneros, temas, motivos), que asigna y hace evolucionar sujetos (personajes, caracteres, sentimientos); y otro plan completamente distinto que libera las partículas de una materia anónima, las hace comunicar a través de la "envoltura" de las formas y de los sujetos, y sólo mantiene entre esas partículas relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud, de afectos flotantes, de tal forma que el propio plan se percibe al mismo tiempo que nos permite percibir lo imperceptible (microplan, plan molecular)²¹⁹

El «*plan sonoro inmanente*» distinto al «*plan trascendente de organización*» define la «*producción como proceso*», como «*un plano fijo sonoro que afirma un proceso frente a toda estructura o génesis*»; el «*plan*» que no es principio de organización, estructura, desarrollo, progresión ni evolución, es *lugar y medio de transporte*.

Para Deleuze y Guattari, el «*plan*» y el «*plano*» —*de consistencia o inmanencia*— se definen señalando tanto el sentido geométrico —lugar liso, horizontal, mapa, superficie— como el medio de transporte que nos permite *estar, experimentar y viajar* por ese lugar.

El «*plan sonoro inmanente*», es también el plano liso que hay que ocupar sin poder medirlo, es el espacio sin sujetos ni formas que construye Cage a través de sus procedimientos aleatorios, de sus composiciones como proceso para que lo imperceptible se produzca, para que esa *materia anónima*, los sonidos, hagan perceptible *la afirmación del proceso* de la composición, de la producción y de la percepción; un plan que construye un plano sonoro fijo, un lugar por el que deambular, estar y experimentar el sonido como materia productiva y magnitud perceptiva.

El sonido, sin ser medio para propósitos ni expresiones, se define en su inmanencia por su frecuencia, amplitud, timbre y duración y dice Cage: *los sonidos son simplemente vibraciones ¿no es cierto?, parte de una vasta extensión de vibraciones entre las que se cuentan las ondas de radio, la luz, los rayos cósmicos ¿no es cierto?*²²⁰; materia anónima, magnitud física.

Los procesos de escritura son los planes mediante los cuales Cage construye los planos; el sonido es el material para realizar y percibir las extensiones espacio-temporales que los procedimientos de escritura prescriben; una apertura a la percepción de velocidades y lentitudes, de silencios

²¹⁸ Cage, *Silencio*, op. cit., p. 12

²¹⁹ Gilles Deleuze y Félix Guattari. «*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*», Editorial Pre-Textos, Valencia, 2002; 10. 1730, *devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible*, p. 270
T.O. «*Mil plateaux (capitalisme et schizophrénia)*», Les Editions de Minuit, París, 1980; traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta

²²⁰ Cage, *ibid.*, p.51

inexistentes, de tiempo flotante, de sonidos indeterminados, de procesos experimentales: el sonido como materia cualitativamente capaz de modificar la velocidad, el movimiento, el reposo; *el plan que se percibe y nos permite percibir lo imperceptible*, su procedimiento y su proceso, sus magnitudes intensivas y sensibles.

El plan y el plano están disueltos, el espacio y la producción de procesos se dan al mismo tiempo y en el mismo marco; lo pensado, la clave, el plan, las prescripciones hacen transmutar la materia significativa en anónima y construyen sobre ese plano lo indeterminado, lo involuntario, lo impensado.

Los procesos de Cage como plano y plan para lo indeterminado son, como decía Foucault con respecto los procedimientos de escritura de Roussel *“ese perímetro obligado, pero que dejaría libre, en el centro del lenguaje, una extensa zona de imaginación, tal vez sin más clave que la de su juego”*²²¹; y las restricciones de Oulipo cuyas pautas operaban construyendo ese laberinto literario del cual se proponía salir el oulipiano, o las derivas situacionistas que prescribían las formas en que se construía la desorientación en el plano urbano, la psicogeografía y el paso ininterrumpido para la desorientación y el desvío.

Todos ellos, señalan hacia un territorio y un proceso, a un plano y a un plan de inmanencia o consistencia, a los parámetros y las restricciones, a los procedimientos de escritura y el perímetro obligado, psicogeografías y pasos ininterrumpidos, jeroglíficos y juegos, pautas y laberintos.

La producción así entendida, produce mapas, cartografías de superficie, espacios horizontales y sin estratos, lisos y sin medidas, abiertos para ser contruidos por particularidades que conectadas, trazan los territorios de una producción siempre en proceso, una producción extensiva e intensiva, que atravesando o disolviendo los límites de sus propias condiciones, cuestionan toda estabilidad establecida como ley o centro, hacia los parámetros como factores circunstanciales y por tanto mutables.

El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación²²²

Los parámetros que propone el esquizoanálisis siempre variables a efectos de su funcionamiento, siempre disponibles para su reconfiguración, su restablecimiento incluída su escisión y su fuga, se describen como máquinas, máquinas de máquinas, territorios, mapas, cartografías, pliegues, rizomas, líneas, planos, etc.

Sin embargo no importa tanto la figura que le asignemos como la cuestión de plantear la producción y los procesos como un pensamiento pragmático —pensamiento y escritura— y experimental, en el que no hay categorías sino conjuntos enormes heterogéneos —operaciones, materias, objetos, etc— para un pensamiento performativo en cuyo devenir selecciona y construye sobre la marcha el territorio para experimentar y producir modos singulares artísticos, vitales, sociales, políticos, etc.

²²¹ Foucault, *op.cit*

²²² Deleuze, G. y Guattari, F., *«Rizoma: Introducción»*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2005. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta. T.O. *Rhizome (Introduction)*, Editions du Minuit, 1976. p. 29

Castañeda²²³ describe una larga experimentación (tanto da que se trate del peyote o de otra cosa): retengamos, de momento, como el indio le obliga primero a buscar un "lugar", operación ya difícil; luego a encontrar "aliados"; luego, a renunciar progresivamente a la interpretación, a construir flujo por flujo y segmento por segmento las líneas de experimentación, devenir-animal, devenir-molecular, etc. Pues el CsO es todo eso: necesariamente un Lugar, necesariamente un Plan, necesariamente un Colectivo (agenciando elementos, cosas, vegetales, animales, herramientas, hombres, potencias, fragmentos de todo eso)²²⁴

El Lugar, el Plan y el Colectivo: agenciamientos territoriales —"mi casa" o el "sitio bueno" de Castaneda—, pragmáticos y de conjuntos. El lugar en el que se produce, el «cómo» se produce y lo que se produce según multiplicidades heterogéneas que se unen, se relacionan y alían como piezas, segmentos, fragmentos, objetos parciales, variables que se entrecruzan.

¿Dónde? ¿cómo? ¿con qué y quién? son tal vez las tres cuestiones básicas de un pragmatismo que experimenta planeando los procesos y construyendo el espacio-tiempo de lo imperceptible y lo impensable.

k₂) Lo experimental. Singularidades y microplanos

El plan que se percibe y nos permite percibir lo imperceptible es esa revelación del «cómo» de Raymond Roussel, de una relación con los modos de realización y planificación de los procesos como la de John Cage en 0'00'' al escribir la partitura frente al público o de los 'manuales de instrucciones' de Oulipo en el que describen las restricciones de las que hacen uso, los ready-mades y los infralevés de Duchamp, etc.

El «cómo» deja de ser una profundidad oculta en la superficie de una representación, reemplazo expresivo de un lenguaje y proceder que se oculta en la organización tan eficaz como cerrada, para configurarse como el motor-proceso de la producción:

Todo cambia en un plan de consistencia o de inmanencia, que es necesariamente percibido de por sí al mismo tiempo que se construye: la experimentación sustituye a la interpretación (...) El inconsciente ya no designa el principio oculto del plan de organización transcendente, sino el proceso del plan de consistencia immanente, en tanto que aparece en él a medida que se construye. Pues el inconsciente no hay que encontrarlo, hay que construirlo. Ya no hay una máquina dual conciencia-inconsciente puesto que el inconsciente está, o más bien se produce, allí donde va la conciencia arrastrada por el plan²²⁵

El «plan» puede ser así el *propósito de no tener propósito* para que lo experimental sea su objeto, en tanto que la percepción y el inconsciente son su producción, se construyen al tiempo y través de un procedimiento que los hace presentes todo el tiempo.

A propósito de esta cuestión podemos recordar cómo actúa el «S + 7 lescuriano» de Jean Lescure basado en el remplazo, en un enunciado dado, de cada sustantivo por el séptimo que le sigue en un diccionario previamente determinado.

²²³ Carlos Castaneda en *«Las enseñanzas de Don Juan. Una forma yaqui de conocimiento»*. En castellano en Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000; prólogo de Octavio Paz y Walter Goldschmidt. T.O. *The Teachings Of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*, 1968.

²²⁴ *Op.cit.*, M.M.; 6. 28 de noviembre de 1947. *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos*, p. 166

²²⁵ *Op. cit.*, M.M.; 10. 1730, *devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible*, p. 285

Como uno de tantos ejemplos, nos sirve para recordar y visualizar un procedimiento de escritura cuyo plan hace de su proceso el centro —plan de inmanencia y no plan de organización trascendente oculto—, espacio experimental, lugar pragmático en el que pensamiento y acción son sincrónica y diacrónicamente contruídos, en el que lo indeterminado o el inconsciente aparece a medida que es contruído por el plan, y la consciencia es la que sirve para recordar que, en el caso del s+7, hay que buscar en el diccionario el séptimo sustantivo que le sigue en el diccionario.

El proceso es perceptible, visible, enunciable y aplicable *por cualquiera*, cualquiera puede planear un proceso singular propio, automodelable —microplan, plan molecular— así como también es intercambiable, variable, combinable, —¿no podría ser un adjetivo en lugar de un sustantivo y el octavo en lugar del séptimo?—etc ; el plan, procedimiento, restricción, proceso o máquina, construye un espacio o plano físico y virtual para una práctica que produce lo inconsciente, lo indeterminado, lo abstracto, en el que la consciencia no es rectora por lo que no puede controlar el devenir de una escritura que no se rige por sus normas, sino por procesos elaborados precisamente para que esto no pueda ocurrir.

Si el plan es una prescripción para lo indeterminado o la desorientación, *como dice Cage, lo propio del plan es que falle. Precisamente porque no es de organización, de desarrollo o de formación, sino de transmutación no voluntaria*²²⁶

El término «experimental» vinculado a las palabras *experiencia* y *experimento* (del lat. *experiri*, comprobar) nos permite advertir las relaciones así como las distinciones desde la *experiencia* de la pro-ducción griega referida al conocimiento de las cosas singulares, el *experimento clásico* que designa el procedimiento mediante el cual las hipótesis verifican, comprueban o confirman un hecho, hasta lo «experimental», que designa el hecho que produce resultados no previsibles, que preescoge y controla situaciones en las que el resultado bajo esas condiciones no es conocido.

Estas son algunas de las definiciones de John Cage acerca del término «experimental»:

La palabra experimental es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido (...) aquello que surge elástico, espontáneo, unido de nuevo con un más allá de ese poder que es fluído (entra o sale), pleno (puede aparecer dónde, cuándo, cómo sea [rosa, uña, constelación]) (...) Una acción experimental, generada por una mente tan vacía como lo estaba antes de haberla concebido, y por tanto abierta a cualquier posibilidad, es, por otra parte, práctica. No se mueve en términos de aproximaciones y errores, como debe hacerlo por naturaleza una acción bien «fundamentada», ya que antes no se habían establecido imágenes mentales de lo que ocurriría; ve las cosas directamente como son: no permanentemente implicadas en un infinito juego de interpretaciones. Música experimental (...) Introduce lo desconocido con tanta claridad que cualquiera tiene la oportunidad de que sus hábitos se desvanezcan como el humo²²⁷

En el acto cuyo resultado es desconocido, abierto a cualquier posibilidad y eventualidad, que introduce lo desconocido planeando su construcción, parece 'lógico' que sus fallos formen parte de sus procesos tanto como sus usos, en tanto que lo «experimental» no se juzga bajo esos términos.

Lo experimental se conecta entonces a las nociones de práctica, ejercicio y ensayo según los puntos de vista de un pragmatismo que probando disposiciones singulares consigue *desvanecer los hábitos como el humo*, porque el control consciente está restringido al plan y deviene en un campo de experimentación al tiempo que hace del inconsciente el motor y producto de la producción.

²²⁶ *Ibid.*, p. 272

²²⁷ *Op. cit.*, p. 13-16

El «ensayo» -que hay que entender como prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificadora del otro con fines de comunicación- es el cuerpo vivo de la filosofía, si por lo menos ésta es todavía hoy lo que fue, es decir una «ascesis», un ejercicio de sí en el pensamiento²²⁸

La capacidad modificadora y performativa de la práctica, manifiesta la posibilidad de hacer del pensamiento, del pragmatismo, sistemas abiertos en los que la producción no hace referencia únicamente a campos del saber específicos, a disciplinas de conocimiento jerarquizadas o a modelos económicos consolidados sino a aplicaciones heterogéneas de dimensiones múltiples que abarcan modos de vida, de pensamiento, sociales, políticos, culturales... que experimentan en el plano de lo real deconstruyendo las sujeciones a los modelos y produciendo los espacios de adecuación a cada singularidad.

Por esto Foucault habla de la filosofía como ensayo, como *prueba modificadora de sí mismo*, como *ejercicio de sí*, es decir, como la posibilidad abierta de ponernos a prueba a nosotros mismos y modificar nuestra manera de actuar, pensar y sentir.

La práctica, lo experimental, el ensayo, la prueba actuando sobre el territorio de los cuerpos y los hábitos, de sus territorios y ritmos, multiplica sus dimensiones productivas, procesuales, perceptivas: plan de vida, de escritura, de música, etc. práctica que se planifica, elabora y se realiza sabiéndose práctica y no metodología para la verdad incontrovertible, sino ejercicio y prueba modificadora que sin saber muy bien cómo funcionará ni con qué, lo intenta.

Disminuir las tendencias subyacentes como sujeto construido culturalmente, es restringir las formas de actuar rutinarias, las motivaciones utilitarias y efectivas desarrollando procesos intencionalmente elaborados para experimentar un pensamiento móvil que se piensa, produce, construye, transmuta, genera espacios, resuena, percibe, se relaciona, fuga, se abre, se escinde, etc.

Y cuando hablamos de producción, de procesos, de procedimientos, lugares, planos, espacios, tiempos y prácticas relacionadas con ámbitos como los de la literatura, la música, la filosofía, el arte, la política; de estructuras, formas, entidades y sujetos que ya no lo son, que se han disuelto en un pragmatismo productivo, heterogéneo y múltiple, de parcialidades, de fragmentos, deseos, segmentos, alianzas, percepciones, singularidades, afectos etc., que no se coagulan en entidades ni ámbitos cerrados, podemos decir que la producción y los procesos han derivado hacia la designación descrita por Deleuze, Guattari y Suely Rolnik de *procesos automodelables singulares* — microplan, plan molecular—, así como conectables con todos los demás.

Lo que caracteriza a los nuevos movimientos sociales no es sólo una resistencia contra ese proceso general de serialización de la subjetividad, sino la tentativa de producir modos de subjetivación originales y singulares, procesos de singularización subjetiva (...) La función de autonomía en un grupo corresponde a la capacidad de operar su propio trabajo de semiotización, de cartografía, de injerir en el nivel de las relaciones de fuerza local, de hacer y deshacer alianzas, etc. (...) La idea de revolución molecular habla sincrónicamente de todos los niveles: infrapersonales (lo que está en juego en el sueño, en la creación, etc.), personales (las relaciones de auto-dominación, aquello que los psicoanalistas llaman Superyo) e interpersonales (la invención de nuevas formas de sociabilidad en la vida doméstica, amorosa y profesional, y en las relaciones con los vecinos y con la escuela)²²⁹

•

²²⁸ Foucault, «Entre la filosofía y la literatura», *op.cit.*, p. 16

²²⁹ Guattari, F. y Rolnik, S.; *op. cit.*, p. 61

Seguramente por todas estas cuestiones y algunas más, nos encontramos ante un ámbito de lo artístico denominado como «prácticas artísticas» desde entonces, que producen arte cocinando, caminando, besando, registrando, anotando, siguiendo, preguntando, encerrando, calentando, durmiendo, pintando, seleccionando, escribiendo, copiando...

Esta ausencia de especificidad formal, metodológica y operativa está conectada a la ausencia de especificidad terminológica que pueda designar y explicar los procedimientos de arte de forma general y señala que en las nuevas disposiciones artísticas será el pragmatismo singular de cada práctica la que nos permita comprender el sentido de su propuesta, así como la red de conexiones y espacios de lo común que desde ellas establecen.

3. ANÁLISIS PROCESOS

*INTRO *The silent o minimal films: la restricción infinita.* a) *Silent / Minimal Films. Descripción de los procesos de producción* b) *Silent Films. Análisis* b₁) *Las acciones mínimas* b₂) *La permutación del tiempo. La ralentización y el aburrimiento* b₃) *Lo prolífico y lo diferente* b₄) *La proyección dilatada y la percepción impasible*

El trabajo de Andy Warhol es un emblema de casi todos los aspectos que la noción de «producción» adquiere dentro del sistema capitalista, de las industrias culturales, de la cultura del consumo y de la sobreabundancia que el contexto de la *supervivencia ampliada* infiere sobre la producción de imágenes y la ineludible redefinición de las prácticas artísticas dentro de este contexto.

La producción artística de Warhol, desde una interpretación y aplicación de los mecanismos y dispositivos de la producción industrial, señala muy certeramente a la aperturas o fisuras que se estaban originando entre las formas del consumo y del ocio y las formas en que el arte producía sus objetos-productos.

Inmerso en las mecánicas de la serialidad, de la reproductibilidad, de la cadena, de la co-operación, de la mecanización, de la automatización y la proliferación, el trabajo de Warhol podría ser analizado bajo los términos *casi* exactos que definen cualquier producción industrial en donde los procesos requieren de una presencia del agente de la operación parcial y en ocasiones inexistente.

The Factory, [La Fábrica] ya manifiesta en su propia definición los parámetros de una producción y prácticas del arte que definirán sus diferencias bajo los mismos parámetros desde los cuales se efectúan las operaciones de la economía, de los órdenes sociales de la convención y la cultura.

El arte como un negocio o el negocio como un arte definen el punto desde el cual Warhol interpreta el ámbito del arte y desde el cual produce ‘despreocupadamente’.

La proliferación no es un problema para un proyecto en el que producir y subrayar lo mundano, lo igual y lo indiferente es parte fundamental del núcleo conceptual y operativo que lo sustenta, y en donde la noción de *producto* pasa a formar parte del entorno descriptivo del arte diluyendo las barreras entre los ámbitos de la economía y los del espíritu, en donde la cultura de masas, del mercado, de los mass media y de sus productos son un lugar desde el que planear y jugar unas bazas equivalentes a cualquier producción de orden económico.

Sin embargo y a pesar de que podríamos hacer un análisis en torno a la noción de práctica artística de la producción, de la reproducción, de la fábrica y del mercado simétrica, en este texto analizaremos una serie de obras fílmicas en las que Warhol se inscribe en los parámetros de una *práctica y recepción de la reducción, de la pauta mínima y precisa* mediante la que la denominación «pop» adquiere matices ambiguamente diferenciales con respecto a sus formas de digestión rápida, de espectáculo, ocio y entretenimiento banal y en donde la supuesta confrontación entre baja cultura o cultura popular y alta cultura pierde su sentido.

•

El grupo de películas que Warhol filma entre 1963 y 1964 agrupadas como los «*silent films*» o «*minimal films*» tienen mucho que ver con el contexto de análisis de los parámetros desde los cuales la noción de proceso en curso es nuclear y no tan alejado de otros procedimientos warholianos referidos a la producción indefinida, acumulativa, indiscriminada, reproductible y consumible.

«Sleep», «Haircut (Nº 1)» y «Kiss» de 1963, «Blow Job», «Eat», «Empire» y «Henry Geldzahler» de 1964, fueron rodadas en película de 16 mm, en blanco y negro, sin sonido y con una temporalidad variable y dependiente de los medios, el registro y el montaje con los que fueron producidas.

El contexto artístico neoyorquino de John Cage, Merce Cunningham, o La Monte Young eran referentes de una producción artística que experimentado con *lo mínimo*, *la inmovilidad* o *lo indeterminado*, habían encontrado los parámetros de una práctica desde la que cuestionar muchas de las bases estructurales sobre las que la cultura occidental se había sustentado hasta entonces así como las contemporáneas del espectáculo y el entretenimiento.

La *economía de medios* de la vanguardia americana, motivada por la *economía de los costes de producción*, se materializa en lo denominado como *música concreta* o *minimal*, y en el caso que nos ocupa, ‘toma cuerpo’ en el *cine concreto* o *minimal* de Warhol.

Esta economía de medios es una motivación económica, pero sin duda se configura en torno a un terreno conceptual desde el que subvierten muchos de los valores del sistema cultural, tanto tradicional como del de las industrias del espectáculo, al adoptar *lo mínimo*, *lo simplificado* y *lo limitado* como elementos experimentales desde los que se redescubren las bases y los vínculos de todo ámbito.

A este entorno también pertenecía Warhol y aunque su perspectiva distase —aparentemente— en muchos aspectos de estos trabajos, Jonas Mekas²³⁰ ha señalado la posible influencia de un acontecimiento previo a la producción de estos films: la primera composición estática de La Monte Young, *Trio for Strings [Trío para cuerdas]* de 1958, compuesta en base a una estructura temporal ampliada por tonos sostenidos y una paleta única tonal.

Sostener y aguantar, la inmovilidad, el estatismo, el silencio, lo mínimo o lo igual son algunos de los elementos de una austeridad que encuentra en estas herramientas operativas el medio a través del cual el proceso se hace presencia, en donde el límite ayuda a que desde el procedimiento hasta la recepción, la práctica sea una operación en curso en todo momento, y los *silent films* o *minimal films* de Warhol pueden ser analizadas conforme a los *parámetros restrictivos*, *perímetros obligados* o *planes para los planos cinematográficos fijos* en todas sus ‘fases’.

a) Silent / Minimal Films. Descripción de los procesos de producción

La grabación de una persona durmiendo, una persona comiendo una seta, muchas personas besándose, una persona a la que le están haciendo una felación, a una persona que le están cortando el pelo, una persona fumando y la imagen del Empire State Building registrado durante ‘8’ horas.

El registro de *acciones mínimas* o de *acciones banales* subrayan una relación con la imagen de estas piezas en simetría a una ausencia de guión que subvierte desde el punto cero del proceso, los mecanismos cinematográficos convencionales basados en la *estructura narrativa* previa a su grabación.

Continuando por las limitaciones del equipo del que disponía al inicio, una cámara Bolex de 16 mm sin sonido, que sólo permitía grabar rollos de 3 minutos de duración y siguiendo con el

²³⁰ Jonas Mekas, «Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol», Andy Warhol, John Coplans ed. (Nueva York; Nueva York Graphic Society), 1970.

desconocimiento del medio cinematográfico, Warhol «clava» la cámara al suelo y hace un uso del mecanismo del registro en el que la intervención del *agente de la operación* se hace parcial, y se va diluyendo paulatinamente hasta prácticamente desaparecer.

Los «*Silent Films*» de Warhol²³¹, al igual que la mayor parte de las obras que estamos analizando, poseen la característica de facilitar una descripción sintética y concisa de su proceso de producción, lo que facilita una interpretación vinculada a las formas operativas y de funcionamiento derivadas de la compleja relación que a partir de ese momento las prácticas artísticas tienen tanto con toda profundidad referencial así como con cualquier interioridad subjetiva.

Parte de la respuesta viene dada por la *superficialidad absoluta del pop* que no duda en hacer de esa superficie el espacio liso de los procedimientos revelados y en los que la representación y la enunciación devienen en procesos triviales, sencillos y precisos que construyen dimensiones productivas y perceptivas multiplicadas.

•



**Sleep* [*Sueño/Soñar*], de 1963, es la primera de las películas de esta serie; (Película de 16 mm, b/n, sin sonido, la duración de la película es de 5 horas y 21 minutos, proyectada a 16 f.p.s.; grabada en julio de ese mismo año).

Warhol filma al poeta John Giorno en su apartamento, durmiendo en varias posiciones.

Aunque parece ser que la idea inicial era una película de 8 horas de duración, Warhol, consigue un total de 5 h. y 21 min., grabando rollos de 4 minutos que fue empalmando hasta conseguir 'simular' una grabación a tiempo real, un truco.

De la proliferación de rollos que se grabaron, obtiene un material en bruto del que se extraen secuencias según el contenido y la calidad de cada toma.

Callie Angell, una de las mayores documentalistas y conservadoras del trabajo cinematográfico de Warhol explica algunos de los procedimientos empleados para el montaje de «*Sleep*».

La película terminada es un complejo montaje de distintas tomas de fragmentos del cuerpo del protagonista mientras duerme; estas tomas varían en duración, desde unos pocos pies de metraje hasta las bobinas completas de 100 pies de metraje, en las que cada toma aparece varias veces. La bobina número cinco, por ejemplo, que contiene 133 empalmes, está construida a partir de secciones cortas de película, cuya duración varía entre los 10 y los 20 pies, cada una de las cuales es repetida entre diez y veinte veces²³².

Teniendo en cuenta que 100 pies de película de 16 mm son 2,77 minutos de rodaje a la velocidad estándar de 24 imágenes por segundo, a la velocidad del cine mudo de 16 imágenes por segundo, se convierten en 4,16 minutos de proyección; por tanto, hay que considerar el hecho de que las

²³¹ Toda la información técnica y cronológica que sigue, ha sido extraída del catálogo «*Andy Warhol: cine, vídeo y televisión*». Catálogo de la exposición en Fundació Antoni Tàpies (11 febrero-26 marzo 2000); de la versión *Andy Warhol, Filmmaker*» a cargo de Callie Angell, The Andy Warhol Museum (Pittsburg, 1994); y de <http://www.warholstars.org>

²³² *Ibid.* Del texto «*Andy Warhol, cineasta*», de Callie Angell, p. 53

secciones cortas de entre 10 y 20 pies de película suponen a la velocidad estándar, secciones de entre 2''77 segundos y 5''54 segundos.

Fragmentos extremadamente cortos —repetidos y en ocasiones utilizando la imagen invertida— junto a bobinas completas de grabación hacen de la labor de montaje de «*Sleep*» un ejercicio artesanal extremo, sin ocultar estos rasgos en ligerísimos cambios visualmente perceptibles.

La ralentización y expansión temporal de esta película la obtiene mediante este procedimiento de registro y montaje así como desde el cambio de velocidad en la proyección que hace que el tiempo se extienda de 2,77 minutos a 4, 16 minutos por cada 100 pies de película y la proyección a 16 f.p.s. dilata su duración hasta cinco horas y veintiún minutos.

Este último procedimiento lo seguirá utilizando en los siguientes films, ralentizando la imagen para una recepción que, en una deliberada ausencia de acontecimientos subraya el carácter ininterrumpido del proceso en curso.

Parece probable que la primera experiencia de Warhol con el montaje de *Sleep* en el otoño de 1963 fuese, al menos en parte, responsable de su posterior deseo de evitar el montaje y de su decisión de adoptar la bobina de largometraje como unidad básica para su realización cinematográfica²³³

•



***Haircut N°1** [*Corte de pelo, N°1*], de 1963 (Película de 16 mm, b/n, sin sonido, 24 minutos a 18 frames²³⁴ por segundo o 27 minutos a 16 f.p.s.; grabada en noviembre de ese mismo año). A *Haircut N° 1* le seguirán la N°2 y la N°3.

Esta película está rodada desde seis ángulos de cámara diferentes; seis rollos de película de 100 pies que dan por resultado 16 minutos y medio a velocidad estándar o a tiempo 'real' de 24 f.p.s., que se transforman en 24 minutos a 18 f.p.s y en 27 minutos a 16 f.p.s.

Cuatro personajes —Billy (Name) Linich, John Daley, Freddy Herko y James Waring— y una acción central, un corte de pelo a cámara lenta, sostenido a lo largo de distintas composiciones y en la que el cuidado de la iluminación, la superposición de imágenes y la textura granulada, 'recuerdan' a un tipo concreto de película de retrato.

•

²³³ *Ibid.*, p. 53

²³⁴ Hacia el año 1970 el estándar comercial de velocidad de proyección de cine mudo aumentó de 16 a 18 imágenes por segundo, con el fin de eliminar el parpadeo perceptible.



***Kiss [Beso/Besar]**, de 1963 (Película de 16 mm, b/n, sin sonido, con una duración de 54 minutos a 16 f.p.s y de 48 minutos a 18 f.p.s.; rodada entre agosto y noviembre-diciembre de 1963)

Kiss presenta secuencias ralentizadas de parejas besándose. Cada beso está rodado en un rollo de película de 3 minutos de duración que se transforman en besos de 4 minutos. Al principio fueron películas individuales que se presentaron bajo el título de *Andy Warhol Series* que posteriormente y en conjunto serían *Kiss*.

El plano secuencia en el que la cámara inmóvil funciona como mecanismo de registro neutro de una acción mínima, también evalúa la resistencia y la presencia de sus personajes: Naomi Levine, Ed Sanders, Rufus Collins, Gerard Malanga, Baby Jane Holzer, John Palmer, Andrew Meyer, Freddy Herko, Johnny Dodd, Charlotte Gilbertson, Phillip van Rensselaer, Harold Stevenson, Pierre Restany, Marisol y Robert Indiana.

El estatismo y lo mínimo adquieren cada vez mayor presencia desde un procedimiento que va eliminando paulatinamente toda presencia interventiva, toda herramienta 'extra' en sustracciones cada vez más evidentes que sitúan el centro en un proceso de producción que camina hacia *la unidad elemental* en la que puede consistir el cine, o cualquier imagen.

•



***Blow Job [Mamada]**, de 1964 (Película de 16 mm, b/n, sin sonido, con una duración de 36 min. a 18 f.p.s. y de 41 min. a 16 f.p.s. ; rodada en el invierno entre 1963-1964)

La cámara estática permanece enfocada en un primer plano de la cabeza de un chico joven —en este caso un personaje anónimo—sin descender nunca por debajo de sus hombros; la cabeza del actor permanece fija en el marco.

Toda la información de lo que 'aparentemente' sucede se antepone en su título, sin embargo, lo que 'ocurre', *ocurre enteramente fuera del plano*, ya que limitando lo que la cámara capta, sustrae el acontecimiento dejando una sombra de duda y una expectativa frustrada del que 'quiera ver más'.

La ralentización del tiempo hace que el *proceso del placer* sea perceptible únicamente en señales sutiles del aumento y caída de sus emociones como leves indicios de un proceso en curso. Esta lentitud crea una tensión y anticipación que señala todo el tiempo a una dinámica, a una acción sucesiva contenida, resistente y cuya *consumación* —o consumo— se produce o se deja percibir en todo caso, cuando enciende un cigarrillo y le da caladas con calma.

•



***Eat [Comer]**, de 1964 (Película de 16 mm, b/n, sin sonido, con una duración de 35 minutos a 18 f.p.s., 39 minutos a 16 f.p.s.; rodada el 2 de febrero de 1964)

Eat muestra al artista Robert Indiana comiéndose lentamente una seta —en homenaje a las series de pinturas y esculturas de este artista con el mismo título— durante 39 minutos.



La ralentización de la acción de comer y un montaje de bobinas con un desorden preciso, consiguen que de tanto en tanto, la seta parezca renovarse mágicamente. La repetición, el frenado y reconstitución que produce el bucle, sumados a un marco congelado, hacen que parezca que Robert Indiana nunca se termina la merienda —consumo indefinido—; sólo la aparición momentánea de su gato “Particci” con el que juega, funcionan como elementos de variaciones sutiles, pero triviales.

Después de rodar *Eat*, Warhol filmó un rollo de 4 min. de duración mostrando la escultura de luz eléctrica de Robert Indiana (...) La etiqueta de la caja que contenía la bobina llevaba el nombre *Eat Sign—Title* lo cual confirma que Warhol pensaba utilizar estas imágenes como título de una película de mayor duración sobre el mismo tema²³⁵

•



***Empire [Imperio]**, de 1964 (Película de 16 mm, b/n, sin sonido, con una duración de 8 h. y 5 min. / Auricon 16 mm a 16 f.p.s.; rodada entre el 25 y 26 de julio; co-director, John Palmer, cámara, Jonas Mekas, colaborador, Henry Rommey)

La famosa y culminante toma minimal de Warhol. El Empire State Building filmado desde la última hora de la tarde del día 25 de julio hasta las 2.30 h. aproximadamente del día 26; filmado en las oficinas de la Rockefeller Foundation, desde el piso cuarenta y uno del edificio Time-Life.

«*Empire*» es el resultado de un estudio de duración que explora la naturaleza del tiempo-real y su análisis, la ralentización. «*Empire*» constituye la síntesis y el logro del registro de una imagen ininterrumpida, sin falseos, buscada a lo largo de las *silent films*, la presencia continua y su observación minuciosa; la inmovilidad del edificio subraya de forma precisa el estatismo que recorre el grupo de los *minimal films* y subraya una aparente disolución final del autor de la imagen, o cuando menos su escasa visibilidad.

La solución definitiva vino por el cambio de cámara, una Auricon de sonido sincrónico aunque su proyección continúe la estela de la imagen muda, y su visionado sea sin sonido. Las bobinas de 1200 pies, eliminan todo elemento de montaje, equiparan la duración de la proyección a la duración del rodaje, 10 bobinas, y se proyecta bobina por bobina.

²³⁵ *Ibid.*, p. 337

Sin embargo hay que tener en cuenta el factor de siempre, la ralentización: rodada a 24 f.p.s., y preparada para ser proyectada a 16 f.p.s., el tiempo 'real' es equivalente al tiempo de rodaje, pero no al tiempo de la proyección; así, las 8 h. y 5 min de proyección a 16 f.p.s., son 7 h. y 11. min. a 18 f.p.s. y 5 h. y 59 min. a 24 f.p.s.

Tal es así que muchas veces «*Empire*» es descrita como la película ininterrumpida desde última hora de la tarde hasta el amanecer del día siguiente cuando en 'realidad', empezando a las ocho de la tarde aproximadamente, el rodaje termina en plena madrugada.

Estas son las instrucciones para la proyección de *Empire*, la descripción de sus acontecimientos mínimos y los horarios de los cambios de bobina:

Bobina 1: (0 - 48 min.)

El rodaje empieza aproximadamente a las 20.10, el 25 de julio de 1964. El sol se pone a las 20.19 h. Los focos que iluminan al Empire State Building se encienden aproximadamente a las 20.30

Bobina 2: (48 min. - 1 h. y 36 min.)

Nueve destellos de luz sobre la Metropolitan Life Insurance Tower a las 21.00 h., y uno a las 21.15 h.

Bobina 3: (1 h. y 36 min. - 2 h. y 24 min.)

Un destello de luz a las 21.45 h. y uno a las 22.00 h.

Bobina 4: (2 h. y 24 min. - 3 h. y 14 min.)

Un destello de luz a las 22.30 y uno a las 22.45

Bobina 5: (3 h. y 14 min - 4 h. y 2 min.)

Un hombre sin identificar (posiblemente Jonas Mekas) está reflejado al principio de la bobina. La bobina comienza durante los destellos de las 23.00; un destello de luz a las 23.15 h. y uno a las 23.30

Bobina 6: (4 h. y 2 min - 4 h. y 51 min.)

Un destello de luz a las 23.45 y doce a medianoche

Bobina 7: (4 h. y 51 min. - 5 h. y 39 min.)

Andy Warhol está reflejado en la ventana al principio de la bobina. Un destello de luz a las 00.30 h., y otro a las 00.45 h.

Bobina 8: (5 h. y 39 min. - 6 h. y 29 min.)

Un destello de luz a la 1.00 h. y uno a la 1.15 h.

Bobina 9: (6 h. y 29 min. - 7 h. y 17 min.)

Un destello de luz a la 1.45. Los focos que iluminan el Empire State Building se apagan aproximadamente a la 1.50. Dos destellos de luz a las 2.00 h.

Bobina 10: (7 h. y 17 min. - 8 h. y 5 min.)

Las luces del Empire State Building están apagadas. John Palmer está reflejado en la ventana al principio de la bobina. Un destello de luz a las 2.15 y otro a las 2.30 h.

Exceptuando estos breves destellos del edificio colindante al *Empire State Building* (el segundo edificio más alto que aparece en el encuadre, el *Metropolitan Life Insurance Tower*), la imagen que produce, tiene finalmente la quietud, la inmovilidad, el estatismo equivalente a una pintura, pero también esa variabilidad mínima que es parte de la serialidad serigráfica del trabajo de Warhol.

Dependiendo de los autores, algunos señalan a la película «*Henry Geldzahler*» como el remate final de los *silent films* y otros incluyen las películas «*Couch*», «*Taylor Mead's Ass*» y «*Shoulder*» dentro de este grupo por haber sido rodadas en el mismo período de 1964 y presentar en sus aspectos formales las mismas características de ralentización, ausencia de sonido y acciones triviales y mínimas como objeto de su grabación.

Si bien, *Empire* es realmente la película en la que Warhol alcanza lo que empieza buscando en *Sleep* —una imagen ininterrumpida, seriada, estática, con mínimas variaciones, con mínima intervención—, cerramos la descripción formal del cine minimal de Warhol con *Henry Geldzahler* por 'consecuencia lógica' y por ser el punto de enlace con los *Screen Test* [*Test de pantalla*] o *Portrait Films* [*Películas-retrato*] que desarrollará entre 1964 y 1966 llegando a compilar un total de 500.

***Henry Geldzahler**, de 1964 (Película de 16 mm, b/n, sin sonido, con una duración de 88 minutos a 18 f.p.s., de 99 minutos a 16 f.p.s. y de 66 minutos a 24 f.p.s.; rodada el 26 de julio)

Henry Geldzahler es grabada al día siguiente del rodaje de *Empire*, el 26 de julio, aprovechando el alquiler de la cámara Auricon; en la película aparece el conservador del Metropolitan Museum of Art e íntimo amigo de Warhol, Henry Geldzahler que durante más de una hora es grabado sentado en un sillón de la Factory fumando un gran puro.

Como en todos los casos, se desarrolla un proceso de escrutinio de la cámara que Geldzahler *soporta* a lo largo de una larga hora: al principio sereno y resistente, paulatinamente empieza a desvelar expresiones de incomodidad y de aburrimiento que el tiempo de rodaje y la presencia de la cámara clavada al suelo operan sobre el sujeto del registro.



b) Silent Films. Análisis

La descripción de los parámetros según los cuales estas películas fueron producidas son elementos que amplían considerablemente el aspecto global del trabajo de Warhol y más en cuanto se desvela la rigurosa relación que existe entre la producción de la totalidad de sus imágenes.

Sin duda esta posibilidad descriptiva infiere una perspectiva por parte de Warhol, que al igual que muchos de sus contemporáneos, nos indica el carácter de un trabajo que va más allá de todo enunciado o representación en sentido absoluto y aislado, y desde el que se produce un giro fundamental hacia la *producción de procesos* y su manifestación como lugar y forma de una reflexión y de un pensamiento pragmático con problemáticas distintas.

Toda la serie de los *minimal films* pueden ser abordados desde un análisis preciso en sus medios, modos y mecanismos de producción; el conjunto de las siete películas se puede configurar como un espacio de análisis desde el que podemos destacar las reducciones, las improducciones y los límites que va elaborando y desarrollando conforme a la idea de una película *casi* estática e ininterrumpida de 8 horas de duración.

El tratamiento y la intervención que opera sobre el tiempo, el tratamiento y la intervención que opera sobre la imagen, el uso que hace de las herramientas cinematográficas reduciendo sus

posibilidades a la mínima expresión, la sincronización entre el tiempo real y el tiempo de rodaje, la desincronización en su proyección, la eliminación paulatina de la fase de montaje, la eliminación de guión por un *programa que registra lo que sucede*, así como los elementos de cálculo inevitables para la permutación del tiempo de registro simultáneo y el tiempo perceptivo extendido, son las bases del proceso de estas películas.

El sentido subyacente warholiano de lo igual, la repetición, la serie, la reproducción se advierten tal vez con mayor claridad en estas películas en base a una tensión generada desde lo reiterativo y lo insistente, que podemos vincular a lo restrictivo como formas en que lo reducido, lo limitado producen lo intensivo y lo resistente una vez más.

En suma y yuxtaposición aparecen por supuesto temáticas recurrentes a lo largo de todo su trabajo como la presencia de las superestrellas, los iconos, los retratos, el consumo, el placer, el sexo, las drogas, el poder, el dinero, etc. que trazan el perfil del mundo de Warhol siempre conectado a las nociones base de la producción, de la reproducción y del consumo como medios económicos, sociales y culturales pero también biológicos, conductuales, cognitivos o perceptivos.

Estas películas demuestran cómo el carácter de las propuestas que se elaboran desde el límite, al organizar los procesos de producción de forma precisa y metódica, finalmente son mapas con múltiples entradas y conexiones, enormes extensiones que la durabilidad extrema de las imágenes producen y subrayan.

Porque, que una imagen elaborada automática y matemáticamente, pueda documentar una estructura de poder, los procesos del placer o las mecánicas del sueño no deja de ser revelador de un concepto de la producción que se abandona a *documentar lo que hay* y que operando una mínima transformación desde una mínima intervención e instrucción, elabora sin embargo el tiempo ininterrumpido, el proceso en el que el espectador puede entrar y salir cuando lo desee y comprobar que, *‘todo sigue prácticamente igual’*, o bien dejarse llevar y experimentar un ‘efecto’ específico del tedio y la pasividad.

b₁) Las acciones mínimas

La vanguardia norteamericana desde John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns o Robert Rauschenberg trabajaban sobre los conceptos de la acción mínima y la economía de medios desde hacía tiempo: la neutralidad, lo no-referencial, la repetición, los módulos, lo ininterrumpido, lo eventual, lo circunstancial, lo rutinario y lo cotidiano, etc., son los conceptos que explican una operatividad de las prácticas artísticas como prácticas de procesos sin disciplinas acotadas, exploratorias y experimentales.

Y así como los trabajos de John Cage o de Merce Cunningham, se configuraban desde un concepto conectivo de lo oriental-occidental, y con anterioridad el grupo Cobra en relación a lo político, Warhol se sitúa en el puro centro de la sociedad capitalista de consumo, en el puro corazón de la sociedad norteamericana de los años 60 perteneciendo, participando y utilizando sus mecánicas.

Sin embargo, el simple hecho de pensar que una única acción banal como dormir, comer, fumar o besar puedan ser objeto de una producción cinematográfica *per se*, hacen que el procedimiento habitual según el cual el cine construye sus narraciones, se trunque.

El registro de acciones complementarias o fragmentarias a los relatos que se estructuran según los cánones e historias de la producción cinematográfica, hacen que el cine de Warhol muchas veces no tenga ni siquiera tal consideración.

El beso del final de la historia de amor o el beso en donde la tensión narrativa alcanza un climax, es el beso convertido en acontecimiento serial, igual, acción en sí misma, sin contexto ni circunstancias; las censuras que fragmentan el acto sexual son documentadas hasta el final, las obviedades pasadas por alto como dormir, son el único motivo por el cual Warhol hace la película.

No hay historia, no hay relato, no hay narración, 'aparentemente' sólo un *corte de pelo*, un acto, una presencia grabada.

El traslado de la periferia al centro, hace que lo cotidiano adquiera una dimensión distinta, en donde las acciones de la supervivencia o socialización más elemental se configuren como los lugares de la mirada, como la perspectiva que señala a un organismo que descansa, respira, come, se corta el pelo, disfruta o espera como núcleos de una atención que termina siendo sucumbida.

Está claro que el trabajo de Warhol no puede ser tan acrítico con el contexto que le rodea ya que su producción cinematográfica, aboliendo los parámetros según los cuales el cine produce el espectáculo y el entretenimiento, hace de la técnica fílmica un procedimiento de eliminación paulatina de todo artificio, que desvelando los trucos y falseos, únicamente mira, registra *casi* de forma verídica, impidiendo una mirada convencional.

La *acción mínima* por tanto no sólo es un elemento de la imagen sino el elemento mediante el cual se organiza todo el proceso de producción como un proceso de reducción, de restricción, que es al *plano sonoro fijo* de Cage el *plano cinematográfico fijo* de Warhol.

Al inicio, con medios más precarios, no le queda más remedio que utilizar el procedimiento de montaje como medio para lograr la expansión temporal que la brevedad de la cinta de 3 minutos de grabación le impide; en adelante mediante un montaje bobina a bobina de 3 minutos como el caso de *Kiss*, hasta llegar a *Empire* que con medios más adecuados alcanza *la disolución de una presencia por la cámara y la cinta*, logrando por fin la película de 8 horas de duración que estaba buscando.

El *plano-secuencia* es el recurso con el que Warhol evita los cortes, la forma en que *enmarca y limita* el lugar en el que la acción tiene lugar, el punto de vista del estatismo.

La *acción mínima*, la inacción y la pasividad que reproduce Warhol tiene una relación directa y vinculante al modo en que ha sido producida la imagen, al lugar que ocupa el agente del proceso como agente neutro que pasa desapercibido y al 'actor' muchas veces puesto a prueba en relación a su capacidad y reacciones, un agente inactivo e inmóvil, la cámara.

Por tanto, no hay interpretación, no hay guión, no hay montaje, no hay narración; únicamente una máquina que registra una acción cotidiana. La técnica es técnica automática y la acción documentada es una acción 'aparentemente' mecánica también, que no se refiere a ningún esfuerzo particular por representar, por significar ni proyectar, sino *únicamente* por 'soportar' el escrutinio de la cámara, como dispositivo del registro, del análisis minucioso y ausente de énfasis.

Desde *Sleep* hasta *Empire* se puede comprobar el propósito de renuncia a todo elemento de intervención y por estas razones se dice de Warhol el *artista impasible* e incluso *autista*; veremos

como esta condición se proyectará desde un agente a un espectador también impasible-autista, condición que revela una indiferenciación entre la producción, la imagen, el hacer y el consumo concatenados desde su condición de procesos continuos.

El 'silencio', o mejor dicho, la *ausencia de sonido* de estas películas, tienen que ver asimismo con una ausencia de discurso y con una reducción máxima a la imagen que desde la circularidad de sus títulos, enuncian, reiteran e insisten sobre lo que estamos viendo: besar, comer, corte de pelo, mamada, imperio no añaden aparentemente más información de lo que ya sabemos ni lo que estamos viendo, impidiendo toda interpretación de lo que vemos fuera de los límites de la imagen, del plano-secuencia, del plano cinematográfico fijo que *nos permitirá percibir lo imperceptible, lo mínimo*.

b₂) La permutación del tiempo. La ralentización y el aburrimiento

La intervención mínima en todas las dimensiones del proceso de producción de estas películas, sin embargo y como en todos los casos, sirve para subrayar la precisión del límite como medio de la variabilidad y de una levedad que funcionan como los mecanismos a través de los cuales se produce la transformación, la atención y el acontecimiento perceptivo.

Lo fundamental en estas películas se encuentra en un cambio del todo significativo: la proyección de la película de «24 a 16 f.p.s.», que es el cambio de velocidad de la proyección del cine sonoro a la proyección del cine *mudo*.

Producidas con los medios del primero, sin embargo se presenta a la velocidad ralentizada del segundo; esta vinculación nos hace suponer una mirada analítica próxima a las imágenes de Muybridge como estudios del movimiento, o al cine elemental de Lumière, que en el caso de Warhol, consistiría en el estudio y la elaboración del estatismo, de la impasibilidad y sus leves cambios.

Y esta postura analítica la muestra a lo largo de los siete *silent* o *minimal films* como una temporalidad subvertida matemáticamente, sobre todo en el caso de *Empire* cuya duración de 8 horas y 5 minutos requieren de un cálculo entre el tiempo 'real' y menor, y el tiempo de proyección y recepción dilatado.

Este *desplazamiento* en la proyección, hace referencia a un aminoramiento de la velocidad como mecanismo de la extensión temporal, pero también señala hacia otro factor que tiene que ver con la permutación *desde el modo de producir la película* —verídico o equivalente al tiempo y a la acción 'real'— con respecto *al modo en que esta va a ser percibida*.

La lentitud subraya el análisis, subraya una atención en una imagen común, sencilla, conocida; la ralentización remarca la sincronía entre la acción y el registro, así como el carácter performativo que estrechando y aminorando el ritmo, subvierte la temporalidad, pero sobre todo la percepción de la imagen proyectada.

La forma en que la extensión temporal es lograda en base a la ralentización de su proyección, es la única forma en que la intención de Warhol parece mostrar algo de su presencia; la forma en que la lentitud señala la mutación entre la producción de las imágenes y la proyección de presencias, *de lo que ya hay*, evadiendo todo artificio y todo efectismo, mostrando lo crudo, el 'defecto' pero también el interés de un destello, de una respiración profunda, no funcionan desde el shock, sino desde una *espera silenciosa sin expectativas*. Warhol define sus puntos de vista con estas palabras:

El mundo me fascina, es tan agradable, sea lo que sea. Apruebo lo que hace todo el mundo: debe estar bien, porque alguien dijo que estaba bien. No juzgaría a nadie. Soy muy pasivo. Acepto las cosas. Me limito a contemplar, a observar el mundo²³⁶.

Me gusta la idea de que ahora en Nueva York la gente tenga que hacer colas para ir al cine. Pasas por muchas salas en las que hay colas larguísimas. Pero nadie parece descontento. Sólo vivir ya cuesta ahora tanto dinero que, si tienes una cita, puedes pasarte todo el tiempo de la cita en una cola, y así te ahorras dinero porque no tienes que pensar en qué hacer mientras esperas, empiezas a conocer gente y sufrís juntos un ratito y os entretenéis durante dos horas. Así, habéis intimado y compartido juntos toda una experiencia. Y la idea de esperar algo, lo hace de todos modos más excitante. No entrar nunca es el colmo de la excitación, y después de eso, lo que más excita es esperar²³⁷.

La espera como una forma de ahorro, la espera como una forma excitante porque pasan cosas banales, sin trascendencia, el tiempo de la rutina y la pasividad se proyectan en las películas de Warhol como una proyección de formas de vida, productivas y receptivas; sin nada mejor que hacer, sin nada mejor que pensar, el discurrir del tiempo sin acontecimientos es la base de una producción, de un proceso de registro, así como de un consumo de imágenes en las que se puede descansar o en las que te puedes desesperar, todo depende.

Hal Foster recuerda algunos de los famosos lemas de Warhol: «quiero ser una máquina», «me gustan las cosas aburridas», «me gusta que las cosas sean exactamente lo mismo una y otra vez» «no quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto mas mira uno la misma cosa exacta, mas se aleja el significado y mejor y mas vacío se siente uno»

Aquí Warhol acaba de confesar que come lo mismo todos los días desde hace veinte años (~que si no sopa Campbell?). En su contexto, pues, las dos declaraciones pasan por adhesión preferente a la compulsión de repetir activada por una sociedad de la producción y el consumo en serie. Si no puedes derrotarla, sugiere Warhol, únete a ella. Mas aún, si no entras totalmente en ella, podrás exponerla; es decir, podrás revelar su automatismo, incluso su autismo, mediante tu propio excesivo ejemplo²³⁸.

La relación que se establece entre la repetición, lo igual, lo automático y el *aburrimiento*, que se define como ausencia de divertimento, distracción o entretenimiento, como una quietud considerada como una pérdida de tiempo, como un estado en el que el tiempo parece transcurrir más lento, y el análisis etimológico de la palabra aburrimiento (del latín: ab- prefijo «sin», horror «horror») nos devuelven a la impasibilidad como la otra cara de una sociedad descrita miles de veces por lo contrario y que Warhol desactiva en la insistencia y extrema manifestación de su condición: lo igual, lo impasible sin horror se produce por la repetición indiscriminada de lo mismo que como dice Foster, se desvela por su *excesivo ejemplo*.

Teniendo en cuenta que Warhol habla de *hacer cola* como una forma de ahorro, hace que conectemos el tiempo de la espera con una forma de economía, con una forma de producción que encuentra en la pasividad, en la inacción, un lugar vital que evita los apogeos, desde la

²³⁶ Gretchen Berg, «Nothing to Lose: Interview with Andy Warhol», Cahiers du Cinéma in English, núm. 10, 1967.

²³⁷ Andy Warhol, «Mi filosofía de A a B y de B a A», Ediciones Tusquets, S.A., Barcelona, 2008. T.O. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, 1975. Trad. Marcelo Covián. p. 127

²³⁸ Hal Foster, «El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo». Ediciones Akal, Madrid, 2001. Colección Arte Contemporáneo, dir., Anna María Guasch, p. 133-134
Trad. Alfredo Brotons Muñoz, T.O., «The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century», Massachusetts Institute of Technology, 1996-1999.

construcción de acontecimientos que ya no son cúlmenes ni climax sino acontecimientos como los descritos por Deleuze —*impasibles, devenir-ilimitado, lo excesivo y lo insuficiente, el ya y el aún-no, acontecimiento mismo, ideal, incorporal*— el tiempo ausente de finalidad como el tiempo de una producción que produce rendimiento desde la mínima intervención y con el mínimo esfuerzo.

Esta forma de economía basada en una presencia y pragmatismo de lo mínimo, es un tiempo que se *recupera* en la ralentización; pareciera como si la lentitud de los acontecimientos proporcionaran un restablecimiento del 'tiempo perdido' y *Sleep* está desarrollada según esta forma de ahorro:

«Quizá sea la hora de hacer una película sobre alguien que duerma toda la noche». Pero sólo tenía una cámara de tres minutos, así que tuve que ir cambiando la cámara cada tres minutos para filmar tres minutos. Retardé la película para recuperar los tres minutos que perdía cambiando la película y la pasamos en cámara lenta para compensar la película que no habíamos filmado²³⁹.

Por tanto y teniendo en cuenta que hablamos del primero de los *minimal films* de Warhol, vemos que el montaje de *Sleep* hace referencia a la producción de lentitud como una forma de *recuperación del tiempo perdido*, como una forma en la que lo ausente restablece su presencia.

El intervalo que quedaba entre un cambio de película al otro se recupera en la ralentización indicando un valor del tiempo —culturalmente hablando— en donde el mismo hecho de vivir ya supone un trabajo.

Supongo que tengo una interpretación muy libre del trabajo, porque creo que el solo hecho de estar vivo ya supone muchísimo trabajo para algo que no siempre quieres hacer. Nacer es como ser secuestrado. Y luego vendido como esclavo. La gente trabaja sin parar. La maquinaria siempre está en funcionamiento. Incluso cuando duermes²⁴⁰.

Señalando el enorme esfuerzo que supone cualquier acto, señalando el funcionamiento ininterrumpido de los seres y las cosas, Warhol hace de la pasividad, de la espera, de la inacción y del aburrimiento una evidencia de las sociedades de consumo, un factor implícito a las sociedades superproductivas en las que la interpretación de la vida está simétricamente emparentadas a la idea del esfuerzo, de tiempo del trabajo y la producción y en donde lo ininterrumpido se conecta a la función y a la efectividad del sistema que produce serialidad, indiferenciación y tedio como formas de vida.

La proyección ralentizada así, tiene su raíz en la misma producción.

Hay que tener en cuenta que lo que Warhol le pide a sus 'actores' o personajes —tal vez exceptuando en *Sleep*—, muchas veces son pruebas de 'resistencia' ante la mirada fija del objetivo de la cámara, pruebas en las que deben *soportar y aguantar* el tiempo que dura la bobina —besarse durante 3 minutos, comer lo más lentamente posible una seta, permanecer sentado en un sillón a lo largo de una hora—, y que convierten el tiempo del rodaje en un tiempo dilatado en el que se miden y observan las reacciones del tiempo de la inacción.

²³⁹ *Ibid.*, p. 104

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 105

b₃) Lo prolífico y lo diferente

El tiempo de la producción viene determinado por otro análisis del todo lógico que relaciona el cine y la pintura, y en donde las condiciones de variabilidad se transforman en las condiciones de la diferencia de medios, pero de la similitud del punto de vista.

Es una sencilla ecuación la que se opera entre la imagen pictórica y la imagen en movimiento: así como el espacio es la principal dimensión de la pintura, el tiempo es el único factor diferencial con respecto a sus imágenes serigráficas fijas, el factor fundamental de la imagen en movimiento, el cine, que Warhol ralentiza con propósitos perceptivos —nunca de referencialidad profunda ni subjetividad— tanto con respecto a lo que ocurre en la grabación como lo que ocurre en su percepción.

El tiempo, con un pulso decelerado, revela y remarca lo igual, la variación mínima entre un fotograma y otro, insistiendo sobre este hecho, la reproducción, la reproductibilidad, la serie, lo igual aparecen también como fenómeno fílmico, y la mínima variabilidad, tanto como fenómeno de la pintura serial y comercial, como materia diferencial de su cine y de una producción indiscriminada.

De este modo cada Marilyn es levemente distinta, como cualquiera de los fotogramas de sus películas; el método warholiano de fotografía simplificada, hace que cada uno de estos retratos fijos presente una sutil variación, que trasladados a su cine, serían una serie de encuadres cortados de una secuencia fílmica, en la que la cabeza de Marilyn *habría sido rodeada por luces de colores*, y en las que las variaciones se vinculan a una “humanidad” con leves cambios de humor en contraposición a las hileras estáticas de aquellas impasibles latas de sopa.²⁴¹



La variabilidad en la pintura se produce en el color y en el espacio que ocupa la imagen; la variabilidad en el cine se produce en el tiempo que en su lentitud trae a la presencia leves cambios que no alteran en absoluto ni el ritmo ni la lectura de la imagen que se proyecta: un destello, un cambio de postura, un cambio en la expresión son únicamente fenómenos del tiempo de la exposición, leves *cambios de humor* que no operan como incidente o acontecimiento significativo, sino como las formas que verifican un transcurso reiterativo temporal, un proceso.

La interpretación de Warhol en relación a la propia práctica artística sigue en consonancia con estos presupuestos de base según lo cuales la producción no se establece desde una práctica de la dificultad, sino desde una práctica que ahorrando esfuerzos innecesarios, se constituye como una de las prácticas más prolíficas y abundantes de las conocidas.

La abundante recopilación de imágenes registradas son una muestra de esta producción de la que Callie Angell hace la siguiente enumeración.

Esta colección comprende más de 4000 bobinas de película: 500 bobinas originales de 1200 pies de metraje cada una, 2800 bobinas de fragmentos desechados y copias, y casi 800 bobinas de película muda original, 500 de las cuales son Screen Test rodados entre 1964 y 1966; el resto es metraje

²⁴¹ Parker Tyler. «Dragtime and Drugtime or, Film á la Warhol», Evergreen Review, vol. 11, nº 46, 1967

rodado para las otras películas mudas de Warhol. Esta impresionante acumulación de material contiene numerosas y detalladas indicaciones sobre la práctica cinematográfica de Warhol: notas manuscritas en las cajas originales que contenían bobinas de 100 pies de metraje de películas mudas; bobinas de 33 minutos son utilizar, rodadas para películas como *My Hustler* (1965); copias de películas que existen en distintas versiones; largometrajes sin estrenar; series incompletas de películas, y otras obras inconclusas²⁴².

De este modo la serie, lo reproducible, lo acumulativo forman parte de una manera de entender la práctica del arte que registrando *únicamente lo que ve*, utilizando los medios automáticos y seriales a tal efecto, logra acercarse a una productividad ininterrumpida y acumulativa conforme a la ausencia de toda operación selectiva.

Warhol le ha dado la vuelta a lo restrictivo con fines acumulativos y prolíficos. Tomar lo que hay, sin intervención, ralentizar como fenómeno del ahorro y la recuperación del tiempo perdido, se disponen en su práctica como una práctica en donde lo reproductivo es una fertilidad indiscriminada de superficies lisas que pueden ser ocupadas por cualquier cosa.

Todo es útil, todo vale, los recortes, las sobras se reintegran en un proceso en el que lo selectivo es un fenómeno extraño; no hay nada que pensar, no hay nada que descartar por eso su aparente pasividad e inacción proponen un contexto de reproductibilidad infinita en el que los medios técnicos juegan un papel fundamental: sin proceso selectivo, el proceso de producción se transforma en proceso acumulativo.

Siempre pensé que había mucho humor en las sobras. Cuando veo una película antigua de Esther Williams y cien chicas zambulléndose en fila, pienso en cómo deben haber sido los ensayos y en todas las tomas en las que quizás una chica no tuvo el valor suficiente para zambullirse en el momento indicado, y pienso en esa toma cortada de ella en el trampolín. Así pues, esa toma de la escena pasó a ser sobra en el suelo de la sala de montaje —un corte— y posiblemente en aquel momento la chica pasó a ser sobra —probablemente la despidieron—, de modo que la escena entera es mucho más divertida que la escena real en la que todo funcionó a la perfección, y la chica que no se zambulló es la estrella de la película cortada²⁴³

Lo interesante aparece en lo que se ha descontrolado, en lo que no va al unísono de la instrucción, en donde se desvela lo casual, la impaciencia o el error como la forma en que lo humano hace su presencia y en donde la inclusión de lo informal y lo descuidado-despreocupado hacen el retrato de lo veraz.

Cuando no teníamos dinero para hacer seriales con miles de cortes, tomas, etcétera, traté de simplificar el proceso de producción haciendo de las películas en las que utilizábamos todas las colas de película que filmábamos porque era más barato, fácil y divertido. Por lo tanto, tampoco nosotros dejábamos sobras. Más tarde, en 1969, empezamos a montar nuestras propias películas, pero incluso en nuestras propias películas, aún sigo prefiriendo las sobras. Las sobras son todas espléndidas. Las conservo escrupulosamente²⁴⁴

Las sobras, los cortes y los descartes son el centro de un proceso de producción que evadiendo de todas las maneras posibles montajes, ensayos y guiones tiene una concepción de la imagen en movimiento como registro de una veracidad que es al mismo tiempo un procedimiento y ahorro y

²⁴² Callie Angell, *ibid.*, p 50

²⁴³ Warhol, *ibid*, p. 101

²⁴⁴ *Ibid.*, p, 102

un proceso acumulativo temporal y material, que deconstruye minuciosamente toda intervención intencionada, toda selección y toda expectativa.

b4) La proyección dilatada y la percepción imparable

Hacer de los descortes y de los recortes el aspecto nuclear de lo visible, infiere una interpretación que vuelve sobre lo irrisorio y lo banal como lugar de todo interés y de toda mirada paciente y pasiva; hacer de la acumulación temporal un fenómeno perceptivo singular generado desde lo reiterativo, lo repetitivo y lo 'aburrido', que desde la variación mínima procedente de la velocidad de proyección de 24 a 16 f.p.s., y los leves cambios de humor de sus protagonistas, produce finalmente la apertura, la percepción distinta.

Douglas Crimp narra del siguiente modo la experiencia de visionar «Blow Job»²⁴⁵ y comprobamos algunos de los intereses en este procedimiento.

A la hora de describir lo que vemos al visionar Blow Job, de principio es importante señalar que tras un período breve, quizá hacia la mitad del segundo rollo, queda claro que no vamos a ver nada más que la repetición, con pequeñas variantes, de lo que ya hemos visto. Sólo veremos la cara de un hombre, en primer plano, mirando hacia arriba, hacia abajo, hacia adelante, y, de vez en cuando, a uno u otro lado. Su cabeza se sitúa hacia la derecha o hacia la izquierda de la imagen, raramente en el centro. En darnos cuenta de que esto es todo lo que veremos nos libera de verlo de otro modo. Sabemos que no va a ocurrir nada; por decirlo de otra manera, lo que define el «ocurrir», el incidente, el acontecimiento, incluso la narración, lo que vemos, lo que notamos y pensamos en una película como Blow Job es muy diferente de lo que ofrece cualquier otra película que hayamos visto. Lo que voy a describir, por ello, es el resultado de este proceso de darnos cuenta, de darnos cuenta de que no ver la mamada anunciada en el título, la mamada que tengo motivos para pensar que está ocurriendo y que es realmente el tema de la película, no es tanto una frustración como, según acabo de mencionar, una liberación

Lo restrictivo muestra la otra faz de un modo de hacer y de ver que aceptando el límite como elemento de análisis y experiencia, más que un factor de prohibición o frustración se disponen como el lugar de las condiciones para la experiencia de la contención y la asunción como procesos para una cierta 'liberación'.

Saber que no hay nada más que ver, transformar la expectativa en una experiencia que ya no espera nada sino que se limita a *observar lo que hay*, que aparentemente es poco, parece que subvierte el mecanismo clásico de una recepción de la imagen cinematográfica narrativa en la que ocurren acontecimientos concatenados tendentes a un fin, para adentrarnos en una experiencia espacio-temporal en la que lo intensivo se produce a través de lo pasivo.

La obra de Eric Satie, *Vexations [Vejeciones]*,—referente de John Cage o La Monte Young —compuesta entre 1892 y 1893 tiene mucho que ver con este concepto de extensión temporal lograda en base a la repetición que funciona como mecanismo de la suspensión.

840 veces repetido el mismo motivo musical, esta obra trabaja en torno al estado alternativo de percepción del sonido al escuchar la repetición exhaustiva de un patrón musical igual.

²⁴⁵ Douglas Crimp, «*Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*», Ediciones Akal, Colección arte contemporáneo, Trad. Eduardo García Agustín, 2005. p. 178-179

Sosteniendo, repitiendo y aguantando, aparece la posibilidad de realizar una escucha experimental distinta, y de la posibilidad de generar desde elementos básicos de ritmo ‘mortificadores’, una experiencia casi física musical.

Un análisis relativo al típico espectador de cine, pasivo, que se sienta y se relaja a ver una película en su butaca, Warhol lo reinterpreta para forzar esta actitud al límite de su funcionalidad a través de la dilatación temporal.

El cine como uno de los mecanismos de la recepción de imágenes más despreocupado, es llevado al extremo en su forma habitual para desencadenar o bien una respuesta en negativo, o bien una reacción desde la que se acepta y se asienta la producción del proceso de la impasibilidad en el espectador.

Podríamos pensar sin duda en una forma de masoquismo conformada desde un campo de visión restringido, una acción restringida, y una atención que se limita a esperar, pero la segunda parte de esta disposición la interpreta Parker Tyler²⁴⁶ como la base del temperamento moderno alejado de ocupaciones desagadables.

La misma placidez que produce contemplar a un hombre comiéndose una seta (aunque, como si lo hiciese deliberadamente, necesite cuarenta y cinco minutos morderla, masticarla y tragársela del todo) posee su propio encanto: un encanto exclusivo, que contribuye a que el espectador se sienta, a la vez, elegante y sosegado. Quiero decir que la idea de la paz está directamente relacionada con la ultrapasividad del cinéfilo relajado y predeterminado

Es evidente también que esta sensación de elegancia guarda relación con aquel ambiente pop que, mediante la parodia, transformaba lo vulgar en precioso

El concepto de lo mínimo, guardando estrecha relación con la idea de lo pacífico, de la elegancia vuelve sobre la idea de lo trivial como punto de partida del proceso que lo transforma en algo interesante, ‘precioso’, pop.

Este modo de interpretar lo improductivo como un trazo elegante, nos vincula indudablemente con todo el contexto que Duchamp había iniciado años antes.

Así comienza J. A. Ramírez la descripción del mundo de Duchamp, *consumir y producir lo mínimo posible era una manera elegante de preservar su libertad*, y para el cual vivir, no era otra cosa que respirar.

Mirar a una persona durmiendo, respirando profundamente, o a una persona comiendo con toda la tranquilidad del mundo, un edificio en el que se van apagando sus luces, que refleja un destello ocasionalmente, tal vez pudieran funcionar como la música, que se sincroniza con la respiración y que al unísono de los latidos del corazón, nos excita o nos tranquiliza.

La imagen por tanto pareciera configurarse como una dimensión que opera sobre la fisicidad del espectador, no tanto sobre su entendimiento que queda *suspendido*.

El ritmo, el tiempo como fenómeno fundamental de estas películas, es por tanto el fenómeno de la experiencia de la flotación, del pulso, del dispositivo diseñado para producir un *efecto*, que unifica el latido de lo visible, al latido de lo mecánico, un cuerpo y una cámara.

²⁴⁶ *Ibid*, p. 327

La percepción, como la experiencia de lo reiterativo, de lo igual y de lo extensivo como los mecanismos de la recepción de imágenes sin narración, de la mirada suspendida por un mecanismo simple, siguen la conexión con los rotorrelieves [*rotoreliefs*] de Duchamp aunque desde sus propios ángulos.

La mecánica de lo indiferente y lo impasible, de un dispositivo automático independiente al espectador, un *perpetuum mobile* que funciona por sí mismo y para sí mismo y que no 'exige', sino que manifiesta la posibilidad de una cooperación del espectador libre y desinteresada: puedes quedarte o irte, todo seguirá funcionando, todo seguirá girando y cuando vuelvas poco o nada habrá cambiado.

El proceso está en curso, y en un proceso ininterrumpido, extenso, con una implicación que o bien puede ser de carácter hipnótico o puede ser de carácter intrascendente; bien puede ser una renuncia a participar, como una disposición a experimentar lo que la reiteración y los límites de la atención pueden proporcionar.

'Como un conejo fascinado por una serpiente'²⁴⁷ es una de las posibilidades descriptivas de un proceso que en su marcha puede arrastrarte a una inercia congelada.

•

El consumo y el placer siempre van de la mano del comer, de besar, del sexo, del fumar, del mirar.

Esta lectura del consumo de los cuerpos, orgánica en su origen, se traslada al consumo como una forma cultural, económica, social, aquí como una forma perceptiva, desde el sentido común de la producción vinculada inexorablemente al consumo, al producto como consecuencia lógica de su operación.

Realicé mis primeras películas colocando la pantalla a un solo actor durante varias horas, un actor que todo el rato hacía lo mismo: comía, dormía o fumaba. Lo hice porque la gente suele ir al cine para ver al protagonista, para devorarlo, así que por fin tendrían la oportunidad de contemplar al protagonista durante el tiempo que quisiesen, independientemente de lo que éste hiciese, y de devorarlo hasta la saciedad. También era más fácil de realizar.

Aquí Warhol nos permite mirar hasta la saciedad, y se vincula a la lectura de la producción como una producción para el consumo que sin límites categoriales, hace referencia a la actual interpretación de todo el sistema del capital.

Todo lo que se produce es un producto para el consumo, para la acción de los cuerpos que mastican, tragan y aniquilan.

Todo producto es apto para este proceso desde el que parece que podamos integrar dentro de nuestros cuerpos, imágenes, objetos y sonidos como fenómeno 'necesario' para nuestra supervivencia; sin embargo, la ralentización, la lentitud de los «*silent films*», nos remiten a un consumo que degusta, que saborea con cautela, con el objeto de hacer de ese acto un consumo relativo al placer de la placidez.

²⁴⁷ Parker Tyler, *op.cit*

Las imágenes con una disponibilidad total, en un proceso ininterrumpido que nos permite entrar y salir sin perdersenos nada, manifiestan sin embargo y al mismo tiempo caracteres extraños.

Mirando un recorte de banalidad durante un tiempo que excede con mucho los parámetros de nuestra atención, nos encontramos ante la autonomía de un transcurrir que no depende de la identificación o participación de ningún espectador, sino que subraya su impasibilidad propia y su carácter de imagen, de artificio y de simulación, que cada tiempo, mediante pequeñas derivas, nos recuerdan que lo que estamos viendo y ‘consumiendo’ sigue siendo a pesar de todo, imagen.

Los destellos que producen los cortes del montaje, son los artificios que aun en su veracidad remarcan su carácter de registro, de medio, de dispositivo que entre lo inerte y lo orgánico señalan la duda entre imagen y realidad, artificio y veracidad, producción, producto y consumo que en su transcurso constante, indican con un destello, con una exhalación de humo, que el tiempo pasa, y que lo que producimos mirando no es del todo veraz.

Es el “*bip*” de su cine sonoro o el “*corte estroboscópico*” —en el que se apagan y se encienden la cámara y la grabadora apresuradamente durante la filmación— que utilizará en sus películas a partir de 1966 como método adicional de mediación creativa, como método que desvela puntualmente al espectador que aún en su apariencia de verdad, en el mismo interior de la recepción y consumo placentero, lo que vemos, es un artificio y lo que consumimos son imágenes.

La producción de Andy Warhol, es una producción que encuentra en la pasividad y la acción mínima, en la incapacidad y la impotencia, en lo tímido y remilgado, una producción para la proliferación de procesos, pero sin duda nos remite a una producción que *sin tocar*, desvela, hace presencias, que registra lo que mira para desvelar las identidades en toda su humanidad.

Su *cine-límite* señala el estrecho lugar en el que lo informal, lo descuidado, lo accidentado y el temblor borran las distinciones puntualmente entre lo real y lo artificial.

*INTRO a) «Stamping in the Studio»: pasear y pensar b) La noción de proceso c) La práctica como rutina o la rutina como práctica d) La actividad como conducta. Patrones y diagramas de los procesos conductuales e) La restricción f) Los espacios del límite g) El lenguaje como actividad

Aunque en cierto sentido parezca una contradicción, el trabajo de Bruce Nauman es habitualmente presentado a partir de una situación biográfica que resume sus posturas ante la práctica del arte; y digo contradictorio, porque una de las estrategias de Nauman será la de despojar de biografía o dato personal la figura del artista hasta convertirla en un cuerpo anónimo, en un material, la de vaciar el estudio para convertirlo en un espacio para la experimentación, la de transformar la práctica del arte, en una duda comprometida que sobrepasa las circunscripciones del ámbito, y la de construir una relación con el espectador, 'incómoda' y 'exigente'.

Bruce Nauman, en deuda con el dadaísmo, con Man Ray, De Kooning, Jasper Johns o Warhol entre otros, sigue una estela en la que las categorías tradicionales del arte estaban siendo cuestionadas conforme a planteamientos polimorfos y eclécticos en sus prácticas.

En el centro nos encontramos con el concepto de *artista* como una figura que va más allá de las especificaciones del medio desde el que trabaja —pintura o escultura—, pero topamos también con un entorno en el que la experimentación con los materiales, con medios como el video o el cine, con dimensiones como el tiempo y la duración, eran las bases del pensamiento de vanguardia que perfilaba los parámetros de un contexto en el que las funciones y categorías del arte estaban siendo reelaboradas.

No es por tanto algo particular de Nauman, sino de un tiempo previo y posterior a él, el interés por indagar en torno a conceptos como el de *proceso*, *práctica* o *actividad* como uno de los modos a través de los cuales reformular el territorio del hacer y de la recepción de arte, desde una pragmática escéptica con los *modelos tradicionales* fijados en los parámetros del objeto y del sentido.

•

Con una licenciatura en ciencias y una especialidad en pintura en la Universidad de Wisconsin en 1964, continúa con sus estudios de arte en la Universidad de California hasta 1966.

Esta formación multidisciplinar se proyectará en el modo de abordar la actividad artística como una *actividad indagatoria* al tiempo que por un desempeño de la función del arte y el papel del artista desde un compromiso ético y político.

Estas primeras afirmaciones no se bastan en sí; la práctica de la pintura o de la escultura en sus inicios, y su renuncia parcial posterior, viene determinada precisamente por una falla, una 'facilidad' y una interrogación constante en relación a la validez, posibilidades y adecuación de estos medios a los requerimientos de un contexto que reclamaba una perspectiva, y por tanto una práctica distinta.

No será hasta el año 65, cuando aún era alumno en Davis²⁴⁸, cuando se vislumbra lo que será la base de un trabajo en el que la práctica derivará en acciones y registros de una actividad, la

²⁴⁸ Neal Benezra señala la facultad de Davis como un lugar en el que las posturas no-formalistas de profesores como Robert Arneson o William T Wiley dan impulso a actitudes que ya venía desarrollando desde la Universidad de Wisconsin y que aquí encuentran su confirmación.

actividad, en registros de extrañas conductas que se configuran desde las estructuras de los *procesos en curso* y cuyo resultado o conclusión dependen de los parámetros sobre los que se sustentan dichos procesos.

Ocho películas y dos acciones realizadas entre 1965 y 1966 son los indicios de un territorio de experimentación en los que *el arte como actividad* es un concepto nuclear y en el que los procesos serán mecanismos delimitados por los parámetros concretos de su propio epígrafe y práctica.

«*Fishing for Asian Carp*» de 1965 [*traducida como: Acorralando a la carpa asiática*] es una de las más conocidas y premonitorias cintas de Nauman; la cámara como medio de registro 'neutro' de una acción, graba al pintor William Allan en el largo intento de atrapar un pez —más de tres horas cuya grabación la redujo a menos de tres minutos de duración—.

En «*Revolving Landscape*» [*Paisaje giratorio*] del mismo año, utiliza una técnica aleatoria utilizada por Man Ray en «*Emak Bakia*» en 1926, consistente en lanzar la cámara al aire para hacer un registro de imágenes al azar.

Estas primeras grabaciones son precursoras en algunos sentidos de una práctica que ya se deja percibir en estas primeras piezas.

La inexacta premisa temporal y espacial en la organización de los procedimientos para que lo indeterminado y lo aleatorio puedan tener lugar, el vínculo de la actividad con una dificultad (atrapar un pez escurridizo) y con la acción aparentemente sin sentido, el registro de lo mundano bajo la perspectiva de una merecida y minuciosa observación, o la confluencia del enunciado y la imagen, son algunos de los parámetros que ya podemos vislumbrar en estas primeras películas pero que se intensifican y se matizan a partir de 1966 tras graduarse en Davis y alquilar un estudio.

a) Stamping in the studio: pasear y pensar

En un estudio alquilado, empieza a darle vueltas a lo que se supone que debe de hacer un artista: dentro del espacio tradicional de la producción de arte, el estudio, y teniendo en cuenta su condición, Nauman llega a una sencilla conclusión, *si es un artista y está en un estudio, lo que pase ahí dentro debe ser arte*.

Esta sencilla ecuación argumental traza sin embargo el contorno de un estado de duda, una auto-interrogación experimentada y materializada en un constante *pasearse y pensar* en el reducido espacio del estudio que se vincula a las cuestiones del rol del artista, a sus espacios de producción, a sus medios, así como posteriormente se extenderá en torno a las relaciones que se establecen con el espectador como parte fundamental de su producción artística.

Este *dar vueltas y pensar* en un estrecho margen espacial, este movimiento de la duda, revela otra de las condiciones a través de la cual el trabajo de Nauman se desarrolla: el *arte como una actividad en curso*, como una práctica desarrollada desde las acciones más sencillas y cotidianas, desde las rutinas aparentemente más absurdas mediante las cuales explora las condiciones reales de la producción en arte y diluye las identidades preestablecidas.

Este *movimiento deambulatorio de inseguridad manifiesta ante su propio quehacer*, —ante las grandes tradiciones artísticas, sus figuras, sus medios y objetivos— forma parte sustancial de las posiciones que Nauman desarrollará a lo largo de los años en relación al ámbito del arte, del

lenguaje, así como en torno a la reflexión de lo humano como una condición inestable, frágil y difusa.

Situado en el núcleo de la operatividad, dándole vueltas al sentido de la práctica en arte, señala desde el inicio las fallas de la producción efectiva, significativa y utilitaria; haciendo pública la dificultad de hacer y decir algo definitivo, de hacer y decir algo con seguridad, pone entre paréntesis esta posibilidad e inicia el camino de los procesos indefinidos.

b) La noción de «proceso»

La noción de «*proceso*», como concepto clave de muchas de las perspectivas artísticas que habían situado en lo aleatorio y lo azaroso sus principios operativos, es asimismo una palabra utilizada para abordar la actividad, la acción o la práctica conectada al movimiento del pensamiento; de esta forma, el término alude a un mecanismo en el que *cierto grado de actividad mental se enlaza con cierto grado de actividad perceptible*.

En sus primeros años de producción artística, Nauman toma como referentes a parte de una escultura contemporánea que muestra su interés en este concepto de la *obra inacabada*, o de las piezas en las que en su forma final se filtran las huellas de su producción; Morris, Serra o Walter de María son algunos de ellos.

Bajo la misma luz, el encuentro de Nauman con los textos de Wittgenstein son convergentes de muchos de sus puntos de vista: las matemáticas, el lenguaje, las reglas o la conducta estudiados bajo el epígrafe de *la filosofía como práctica*, se enlaza con los parámetros desde los que Nauman *aborda el arte desde un indispensable volumen de actividad*.

Unidos en la propia base de su trabajo, el concepto de *proceso* de Wittgenstein es un espejo para Nauman por la forma en que aborda la inclusión de los deshechos, los argumentos fallidos y los procesos en aquello a lo que llamamos *obra acabada*. Con una interpretación tal del proceso, Wittgenstein desvela algunas imposibilidades y sitúa la filosofía en un terreno inestable, constituido por enunciados parciales y muchas veces fallidos.

Éste es un fragmento del prólogo de «*Investigaciones Filosóficas*» editado en 1953 y que Nauman lee por aquellos años:

Mi intención era desde el comienzo reunir todo esto alguna vez en un libro, de cuya forma me hice diferentes representaciones en diferentes momentos. Pero me parecía esencial que en él los pensamientos debieran progresar de un tema a otro en una secuencia natural y sin fisuras.

Tras varios intentos desafortunados de ensamblar mis resultados en una totalidad semejante, me di cuenta de que eso nunca me saldría bien. Que lo mejor que yo podría escribir siempre se quedaría sólo en anotaciones filosóficas; que mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir, contra su inclinación natural, en *una sola* dirección y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zigzag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones. Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes.

Los mismos puntos, o casi los mismos, fueron continuamente tocados de nuevo desde diferentes direcciones y siempre se esbozaron nuevos cuadros. Un sinnúmero de éstos estaban mal dibujados, o carecían de personalidad, aquejados de todos los defectos de un torpe dibujante. Y cuando fueron descartados, quedó una cantidad de otros regulares que debían entonces ser ordenados, y

frecuentemente recortados, para que pudieran darle al observador un cuadro del paisaje. Así pues, este libro es en realidad sólo un álbum²⁴⁹

De este modo Wittgenstein señala la imposibilidad de organizar el pensamiento según un *progreso secuencial, natural y sin fisuras*; el pensamiento *no va en una sola dirección* sino en un *zigzag*, que es *irregular, torpe, carente, defectuoso*, y su escritura por tanto son *anotaciones, bosquejos* de los *enmarañados viajes* en que consiste pensar y escribir.

La noción de *proceso*, como perspectiva que vincula la operatividad artística al movimiento del pensamiento casi de manera simultánea, es sin duda una clave del enlace entre una pragmática que trata de desvelar en su propio camino las figuras que traza ese pensamiento móvil y complejo. Mostrar el proceso, dejar las huellas de su in-acabamiento en los objetos artísticos, es una de las estrategias utilizadas para no hacerlo desaparecer completamente en su resolución final, en su objeto.

Sin duda esta perspectiva implica un cuestionamiento fundamental acerca de la veracidad de cualquier proposición, enunciado u operación estable e indubitable y supone por tanto una afirmación radical de la fragilidad del pensamiento y del lenguaje como proyección de un imposible, perfecto y exacto.

Wittgenstein se refiere a este hecho cuando dice:

«Inexacto» es realmente un reproche y «exacto» un elogio. Pero esto quiere decir: lo inexacto no alcanza su meta tan perfectamente como lo exacto. Ahí depende, pues, de lo que llamemos «la meta» (...) No se ha previsto un *único* ideal de precisión; no sabemos lo que debemos imaginarnos bajo este apartado —a no ser que tú mismo estipules lo que debe llamarse así. Pero te sería difícil acertar con una estipulación; con una que te satisfaga²⁵⁰.

La conexión entre obra acabada e inacabada es por tanto una cuestión relacionada con un concepto supuesto y aparentemente *estipulado* de perfección y precisión, con una idea de lo que entendemos como *meta*, o como resolución final que en realidad no es tan sencilla de determinar, como indica Wittgenstein.

Efectivamente, mediante la noción de *proceso* parece que pudiéramos escapar a estas designaciones cuando buscamos que la forma definitiva no oculte los recorridos sino que *los muestre*.

Dentro de estas consideraciones encontramos los trabajos de Serra, Morris o Walter de María, pero la complejidad de esta cuestión en el caso de Nauman alberga otras ideas referidas al sentido del *proceso* conectada con el entorno desarrollado por músicos y bailarines contemporáneos a Nauman, y cuyos precursores son Cage y Cunningham.

²⁴⁹ Ludwig Wittgenstein: "Prólogo", *«Investigaciones Filosóficas»* (1953). Traducción castellana de A. García Suárez y U. Moulines. Instituto de investigaciones filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1988. p. 11-13

La primera edición de *Investigaciones Filosóficas* se hizo en Oxford, en 1953 —dos años después de la muerte de Ludwig Wittgenstein.

²⁵⁰ *Ibid.*, Parte I, 88, p. 111

Neal Benezra señala a Meredith Monk, La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley y los motivos de su vinculación²⁵¹

la obra de Nauman se benefició por esta época de su conocimientos de diversas evoluciones en música y danza. En 1968 conoció a la bailarina y coreógrafa Meredith Monk y a los músicos y compositores Steve Reich, Terry Riley y La Monte Young. Todos estaban empeñados en transformar los efectos de azar que habían adoptado John Cage y Merce Cunningham en composiciones planificadas, pero que en cualquier caso mantuvieran el proceso como una parte integral.

Reich, Young y Karlheinz Stockhausen (cuya obra Nauman también conocía), estudiaban las relaciones de la repetición y duración, intensidad y aburrimiento, creando “piezas musicales que eran, en sentido literal, procesos”, según la frase de Reich.

Todos ellos preocupados por las formas y los límites de la actividad, reflexionando acerca de la práctica como acción, como acto, como movimiento de la duración, convergen en una idea general de «proceso» que abarca sin embargo una compleja red de procedimientos, análisis y sentidos.

Experimentando con las nociones de tiempo como planificación y orden particular, buscando en los elementos de la duración los elementos de la experimentación y sus efectos para la experiencia, examinando las acciones más mundanas como reflejos conductuales de interés, disponen un espacio en el que ámbitos como la literatura, la música o la danza comparten cuestiones comunes en torno al *proceso* como palabra clave que engloba la actividad y la práctica como conceptos nucleares.

No es por tanto casual que los vídeos que Nauman graba en el estudio se hayan ido constituyendo como un modelo que por un lado explican su situación y sus dudas iniciales, —no como un dato biográfico exactamente, sino como una disposición contextual—, así como un ‘modelo’ para una producción artística en la que se truncan las estructuras de interpretación de la imagen, del lenguaje, las estructuras efectivas del hacer con el propósito de detenerse en actos y conductas simples, absurdas o rutinarias como elementos clave de esos procesos que encuentran en la duración, el factor para la construcción del evento y de sus efectos.

Como señala Benezra, las relaciones de la repetición, la duración, la intensidad y el aburrimiento eran algunos de los factores desde los que el minimal experimentaba en torno a la construcción y experiencia del proceso; conjugando el hacer, el producir o el decir con las formaciones de lo rutinario, de lo absurdo, de la pasividad o del sinsentido, las perspectivas modernas de la producción efectiva, utilitaria, cuantitativa, materialista, lineal y progresiva son puestas en solfa como modelo único.

Los medios tendentes a un fin, las operaciones causa-efecto se sustituyen por los procesos indefinidos, sostenidos, ampliados, compuestos y organizados según parámetros básicos de acción, temporalidad y espacialidad, ‘materializándose’ en la serie de vídeos que Nauman graba en su estudio; al principio como respuesta a la incertidumbre y la inseguridad, como respuesta a la rutina del estudio, de *qué es hacer arte y de cómo hacerlo*, en adelante transformándose en un territorio de dura experimentación en el que la prueba, el desafío, el aguante a las condiciones preestablecidas serán el motor de su práctica.

²⁵¹ *Bruce Nauman*, Catálogo MNCARS, Madrid, 30 noviembre de 1993 - 21 de febrero de 1994. Exposición organizada por el Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota. *Bruce Nauman en perspectiva*, Neal Benezra, p. 30

Los parámetros mediante los cuales el propio Nauman explica la situación en la que se encontraba, son los parámetros desde los que la práctica y el análisis devienen en producción simbólica y desde los que los elementos iniciales varían presentando las posibilidades para sus desarrollos posteriores.

No había nada en el estudio porque no tenía mucho dinero para materiales. Así que me vi obligado a examinarme a mi mismo, y qué estaba haciendo allí ²⁵²

Las primeras performances que se filmaron fueron cosas como sentarte en el estudio y ¿qué haces? Bueno, resultó que me paseaba mucho por el estudio, era una actividad que hacía, así que la grabé, sólo por esta estimulación. Por lo tanto, estaba haciendo cosas muy simples como eso. Estar interesado en el sonido del ritmo y sólo el ritmo de actividad en torno al estudio²⁵³

Con el centro en la actividad, con un fuerte sentido en las posibilidades de la precariedad, de la inseguridad y de la duda, Nauman alude a esta situación circunstancial como el punto de partida de los primeros registros.

c) La práctica como rutina o la rutina como práctica

Entendiendo el simple pasearse por el estudio vacío como una actividad, interesándose por el ritmo que manifiesta el dar vueltas de la incertidumbre, muestra la inclinación hacia las conductas y actividades más rutinarias que se desvelarán como el prefacio de la complejidad implícita a cualquier comportamiento.

Un artista, un estudio y una duda casi esencial en relación a cada uno de los elementos desde los que la tradición artística se define, es la disposición desde la que Nauman hace una doble o triple operación por lo menos: por un lado reduce al mínimo los elementos del proceso —la actividad de un artista en un estudio vacío—, lo que se traduce en un aislamiento que amplifica cualquier mínimo acontecimiento, al tiempo que proyecta las cualidades de los materiales en un cuerpo que deja de ser ‘artista’, para ser una entidad anónima, una materia, en un espacio restringido —que así se deslocaliza—, y una actividad que se transformará en un comportamiento.

Vaciando y despojando, Nauman ofrece un escenario sobre el que poder aislar y limitar al sujeto, al objeto, al espacio y al tiempo de la actividad con el propósito de *examinar con cuidado* cualquier mínima relación entre los parámetros básicos desde los que construye el proceso, así que el acto de despojar y aislar, hace que las posibilidades surjan como listas de situaciones y acciones a realizar con los mínimos elementos:

De alguna manera yo estaba utilizando mi cuerpo como una pieza de material y lo manipulaba (...) Recuerdo vagamente estar haciendo listas de cosas que podía hacer con una barra recta: curvarla, doblarla, retorcerla; y creo que fue así como la performance por último se produjo, porque era justo la progresión de las acciones que había llevado a cabo, de pie, apoyado, etc. ²⁵⁴

Posibilidades como curvar o retorcer una barra recta derivan en el vídeo *Wall-Floor Positions* de 1968 en el que el cuerpo de Nauman como un material manipulable, adopta diferentes posturas en

²⁵² Nauman, Bruce. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*. Edited by Janet Kraynak. The Mit Press. Cambridge, Massachusetts, London England. 2003. En la entrevista con Willoughby Sharp, 1970, p. 118.

²⁵³ Nauman, *Ibidem*, enero de 1972. Entrevista con Lorraine Sciarra, p. 166

²⁵⁴ Nauman, *ibid.*, p. 122-123-124

relación a la pared y el suelo de su estudio: de pie apoyado en la pared, doblado por la cintura, en cuclillas, sentado o tumbado. Lo que Nauman indica como *progresión de las acciones*, inscritas dentro del marco del estudio, determina la duración tanto como la visibilidad de esta progresión entre estar de pie y tumbado así como las posibilidades implícitas.

El proceso que Nauman pone en marcha a partir del registro de lo rutinario, de la inseguridad y la duda de *qué hacer, qué es hacer arte y qué es ser artista*, se describe como un proceso indeterminado precisamente en la falta de objetivos o finalidades específicas.

El pasearse por el estudio como la manifestación de una inseguridad que no se resuelve, nos devuelve a la retórica de qué es una práctica, un proceso o una actividad artística, de este modo alejada de la búsqueda de seguridad, de las verdades comprobadas, de la actividad conforme a un fin, a un objeto resolutorio y solvente.

Como Wittgenstein anunciaba, *el proceso de pensar proyectado en una actividad perceptible* establece el lazo de unión entre un pensamiento que se desvela como *anotación*, como *bosquejo*. El *deambular obsesivo* de Nauman tratando de saber qué puede hacer allí es finalmente el objeto que describe su estado al tiempo que manifiesta un proceso circular y obsesivo de duda; la torpeza, la falla y lo defectuoso del proceso de pensamiento proyectado en la escritura de Wittgenstein, es la torpeza, la falla y el defecto de Nauman cuando abiertamente registra su propia inseguridad.

Nauman comienza registrando en video la rutina de ir todos los días al estudio, la costumbre de su inmersión en el estudio como práctica que alude a la actividad del artista como un *trabajo*, como un hábito que forma parte de las actividades normales. Aunque muestre su «*no saber qué hacer*» proyectado en el caminar, pasear, patear, saltar, tirar la pelota, tocar el violín, en el deambular como figura de su inseguridad, el hábito y la rutina se configuran como el único elemento de estabilidad, y finalmente y con los años se constituirán en un *poderoso compromiso político*.

La tensión de la rutina, —que referida al hábito y la costumbre parecieran indicar un tipo de actividad maquinal, automatizada— se enfrenta a la inseguridad de la duda del *no saber qué hacer*, y le sirve para producir una serie de registros, en los que la cámara estática aparece como testigo ‘neutro’ de las acciones que realiza frente a ella.



***Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio,** 1967-1968. Película de 16mm en video (blanco y negro, sonido), 10 min. En este registro de la actividad en el estudio, Nauman se impuso la tarea de tocar "dos notas muy próximas entre sí de manera que se podía escuchar el ritmo de los armónicos". La cámara está en el centro del estudio en una posición fija de modo que cuando camina fuera del encuadre, sólo se oyen los sonidos de las notas y los pasos. Una situación curiosa se produce al final de la película cuando se detiene el sonido pero Nauman sigue caminando y tocando.



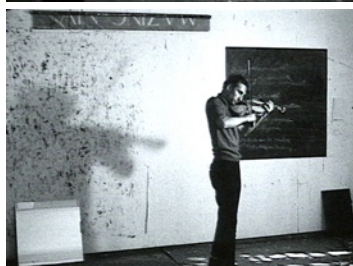
***Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance),** 1967-1968. Película de 16mm en video (blanco y negro, sonido), 8min. 24s. Para baile o ejercicio en el perímetro de un cuadrado Nauman hace un cuadrado en el suelo de su estudio con cinta adhesiva; cada lado del cuadrado está marcado en su punto medio. Empezando por una de las esquinas, se mueve metódicamente, al ritmo de un metrónomo, a través del perímetro del cuadrado, unas veces mirando hacia el interior y otras, hacia fuera. Cada paso que da es el equivalente a la mitad de la longitud del lado del cuadrado.



***Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms,** 1967-1968. Película de 16mm en video (blanco y negro, sonido), 10 min. "Rebotar dos pelotas entre el suelo y el techo con ritmos cambiantes" dentro del cuadrado de cinta adhesiva del suelo y con toda la fuerza posible. El plano frontal del cuerpo realizando la actividad nos hace perder momentáneamente de vista el objeto lanzado, y la continuidad sólo la podemos establecer por el sonido rítmico que producen los golpes de la pelota entre el suelo y el techo, aunque la imagen y el sonido están desincronizados.



***Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square,** 1967-1968. Película de 16mm en video (blanco y negro, silencio), 10 min. 'Caminar de manera exagerada sobre el perímetro de un cuadrado' de cinta adhesiva; pie sobre pie, sacando la cadera del pie atrasado y guardando el equilibrio; es un ejercicio de marcha y contra-marcha. Con una cámara fija con un mínimo descentramiento del plano, hace que Nauman desaparezca del borde del marco momentáneamente, para reaparecer siguiendo la línea del tedioso deambular.



***Violin Film #1 (Playing The Violin As Fast As I Can),** 1967-1968. Película de 16mm en video (blanco y negro, sonido), 10:54 min. En "Película de violín nº1", con un plano frontal de Nauman, ahora toca el violín lo más rápido que puede y todo el tiempo posible. [...]No sé tocar el violín, así que era difícil, tocar con las cuatro cuerdas lo más rápido que podía y el tiempo que pudiera; tenía diez minutos de película y después de unos siete minutos, tuve que detenerme a descansar un poco para terminarla después[...]



***Thighing (Blue),** 1967. Película de 16mm en video (color y sonido), 4:36 min. Nauman en esta película muestra un primer plano de su muslo, apretándolo, dándole pellizcos, manipulando la piel y la carne, y como sonido, presenta su respiración.

El *registro* de la actividad establece las acotaciones de su temporalidad por la duración de la cinta de la película — de 10 minutos con cintas 16 mm en las primeras y 60 minutos en las siguientes al cambiar a bobinas de cine—; la duración del ejercicio la determina un objeto externo, que impone una durabilidad a la que el Nauman se adapta, la cinta de la película.

En los primeros vídeos, la cámara colocada en un punto fijo, pretende ser la prueba, el testimonio “desinteresado” y “directo” del ejercicio en curso; con la mínima manipulación de encuadre, de tiempo y montaje, estos primeros registros tratan de ser el documento más fiel de la actividad y sin mayor finalidad u objetivo que la de ejecutarla.

Interesado en el sonido del ritmo y sólo el ritmo de actividad en torno al estudio, Nauman toca el violín mientras camina, da pasos alrededor de un cuadrado metódicamente al ritmo de un metrónomo, golpea con toda su fuerza dos pelotas entre el suelo y el techo, camina exageradamente guardando el equilibrio, toca el violín todo lo rápido que puede y todo el tiempo que puede o agrede y manipula su cuerpo como si fuese un material flexible.

El ritmo de la actividad en el estudio es por tanto una actividad en la que lo tedioso va dando lugar a la sistematización de ese aburrimiento o duda; esta sistematización sin embargo no responde a ningún método productor de narratividad o sentido, sino únicamente a un proceso que se inscribe en la rutina como práctica o a la inversa, y que por tanto se vincula a los procesos indefinidos en su falta de finalidad, objetivos o metas.

Pier Aldo Rovatti, define a través del concepto de «pensamiento débil» las cuestiones implícitas a los sistemas del hacer y del conocer procedentes del nihilismo nietzscheano y que con el tiempo se han ido conformando de forma más general y matizada:

En una acepción restringida, «pensamiento débil» equivale a una determinada actitud cognoscitiva. Parece que lo que está en juego son modos o categorías del conocimiento, un concreto tipo de saber. Los fragmentos nietzscheanos sobre el nihilismo pueden de nuevo servirnos de ilustración: fin, unidad y ser eran, en ellos, los ídolos que había que derribar [...] La fuerza del pensamiento ya no tiene nada que ver con la presunta relación con los fundamentos últimos, como tampoco la forma que reviste semejante poder es la de un explícito principio de autoridad. Más bien debemos buscarla en la normalidad cotidiana²⁵⁵.

La normalidad cotidiana, la forma de abordar la práctica del arte como un *trabajo*, como una *prueba* o *ensayo* desde lo sencillo, desde una resistencia, una superación del tedio y la duda, aunque sea a través de acciones aparentemente absurdas, insiste sobre la idea de una práctica despojada de toda interpretación y centrada en los parámetros básicos de su propio hacer: *un agente* —o cuerpo como material—, *un espacio* —el estudio—, *una actividad* —casi indiferente—, *un tiempo* —una duración circular—; una superficie para el desarrollo de una práctica simplificada en la que el significado unitario y final ya no es ni una meta ni una categoría y en donde lo cognitivo se sitúa en otros parámetros.

Paul Schimmel define el modo en que Nauman aborda las actividades mundanas como un modo de abordar un proceso en arte:

²⁵⁵ Pier Aldo Rovatti en «*El pensamiento débil. Transformaciones a lo largo de la experiencia, ¿qué significa pensamiento débil?*». Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti, Ed. Cátedra, Colección Teorema, S.A., 1995, Madrid. T.O. «*Il Pensiero Debole*», Trad. Luis de Santiago, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1995. p. 61-65

En Nauman, el arte se sustancia al aislar actividades ordinarias y convertirlas en un compromiso para aprender de esas actividades. Sólo al ejecutar una acción con entrega, y con un deseo casi obseso de agotar todas las posibilidades, puede el "artista de verdad" venir a aprender del hecho de hacer arte

256

Lo ordinario se convierte en un compromiso desde el momento en que se «aísle» y se constituye como un lugar para aprender, como cuando Schimmel dice: *agotar todas las posibilidades* es su modo de *aprender del hecho de hacer arte*, para hacer referencia una perspectiva desde la que la práctica es una prueba, una entrega, un ensayo, una posibilidad y ya no una proposición resolutoria ejecutada desde por una figura con autoridad.

El hecho de aislar, nos devuelve al territorio desde el que todo comienza en Nauman: despojando de toda profundidad la identidad del artista, sus espacios de producción, sus objetivos o sus resultados, nos presenta una escena en la que la reducción de los factores hace que se subviertan los prototipos tradicionales y únicamente nos quede la simplicidad de una actividad común, un proceso en marcha que cualquiera podría desarrollar.

Si como señala Schimmel lo rutinario se comprende como un modo de aprender, el arte pasa de ser un problema efectivo de capacidad o cualidad particular para configurarse como en espacio en el la actitud del 'artista' ante la práctica es uno de los fundamentos que hacen derivar estos primeros registros de lo rutinario hacia extraños desplazamientos:

Pensaba en ellas como problemas de danza sin ser un bailarín, interesado en el tipo de tensión que surge cuando tratas de hacer equilibrio y no puedes²⁵⁷

La tensión a la que se refiere Nauman, es *la tensión del no poder*, y del seguir intentándolo, la tensión de la práctica como espacio de aprendizaje y de falta de seguridad, por tanto, el entorno de la actividad como un entorno de lo ordinario no se reduce a una mera relación con la 'normalidad', sino que produce una apertura a través del *intento*, la *prueba*, el *ejercicio* que redunde en la interpretación del arte como un territorio de la dificultad, como un espacio en el que esta tensión produce precisamente la otra cara de lo 'normal', lo extraño.

d) La actividad como conducta. Patrones y diagramas de los procesos conductuales.

La rutina vinculada a lo sencillo es tratado como una forma de *reducción* y *aislamiento* que trae hacia adelante la complejidad de las acciones más simples; el proceso por el cual la actividad de tocar una nota de violín se transforma en otra cosa, viene determinada por el mecanismo de la *repetición indefinida* de un sencillo patrón.

El mecanismo de repetición en Nauman no se conecta con el entorno de la serialidad claramente sino y de nuevo, con un *mecanismo de aprendizaje* que se mantendrá en su desarrollo en todas las películas, neones e instalaciones; la repetición vinculada a la circularidad será un potente mecanismo a través del cual organizar y subvertir todo sentido explícito; la precisión en las actividades que la repetición señala, viene dada por una construcción diagramática y sistemática previa a su ejecución:

²⁵⁶ Paul Schimmel, *Pon Atención*, MNCARS, Op.Cit., p., 56

²⁵⁷ Willoughby Sharp, "Bruce Nauman", *Avalanche*, (Berkeley, California) nº 2 (invierno), p.27

Los específicos y concretos patrones de las actividades de Nauman son indicativos de la precisión con la que se diseñan dichas actividades. Lo que puede parecer casual o fortuito está en realidad cuidadosamente predeterminado²⁵⁸

La preocupación por los pasos, el tiempo y la precisión en el guión, el interés por aislar las actividades ordinarias, por limitar la situación al máximo, empiezan a producir los efectos de su propio límite. Ésta es una de las lentes de aumento que Nauman utiliza para hacer que lo ordinario se convierta en extraño, en un comportamiento dislocado, en una conducta cuya normalidad entra en conflicto por un modo de ser desarrollada que hace surgir los fenómenos conductuales implícitos a ellos.

El diseño de los patrones de las actividades de Nauman, se vincula con esa forma en que lo rutinario funciona en base a conductas automáticas y aprendidas, predeterminadas, en base a una forma de simplificar como forma de supervivencia pero que bajo una atenta observación y distancia, adquieren rango de rarezas.

Pier Aldo Rovatti se refiere al vínculo y apertura de la evidencia, de lo normal, de lo cotidiano como lugar central:

en ese automatismo, en el gesto normal que lleva consigo una poderosa abstracción, en este obvio simplificar las cosas, radica la fortaleza del pensamiento. De ahí el temor que en muchos suscita lo evidente. Miedo ante la trivialidad oculta en la atracción que ejerce sobre nosotros lo intrascendente, en virtud del poder que representa, de aquello que permite hacer. [...] Hay que hacer un esfuerzo, es preciso poner entre paréntesis todas nuestras costumbres, si verdaderamente queremos aventurarnos a debilitar nuestro yo, apartándolo del ámbito de influencia de la lógica de superficie. Y después está el temor; el miedo ante lo que no nos resulta inmediatamente familiar; horror a descubrir realidades que puedan inquietarnos, a encontrarnos frente a accesos impracticables, que nunca podremos atravesar²⁵⁹

Lo evidente, lo trivial, lo intrascendente, lo simplificado, el automatismo puesto entre paréntesis y bajo la luz de una mirada atenta, produce la apertura a lo extraño, a la inquietud, a la posibilidad de vislumbrar el *límite impracticable*.

La primera serie de vídeos desarrollada entre 1967 y 1968 son muestras de estas evidencias; aunque con un propósito fundamentalmente de registro, las actividades que se propone a sí mismo son indicativas de un tenso abordaje: *todo lo rápido que pueda, todo el tiempo que pueda, manteniendo el equilibrio, generando ritmos cambiantes con dos pelotas lanzadas con toda la fuerza posible, caminando de una forma exagerada y milimétricamente programada, apretándose y haciéndose pellizcos*.

¿Se aventura Nauman a debilitar ese yo del que habla Rovatti? ¿aislando y despojando, programando con precisión y meticulosidad lo intrascendente se aventura a cuestionar lo evidente?

Recordando cómo Wittgenstein hacía mención de lo exacto y lo inexacto como una categoría *ideal o reprochable*, relacionada con la noción de meta u objetivo, los vídeos de Nauman nos sitúan nuevamente en la actividad programada, predeterminada, sistematizada y desarrollada según parámetros muy precisos de ejecución, al tiempo que se refiere a éstas conforme a lo cotidiano. Vincular lo programado a lo cotidiano, encuadrar estas actividades dentro del ámbito de lo

²⁵⁸ Schimmel, *ibid.*, p. 60

²⁵⁹ *Op. cit.*, p. 66

significativo, de lo significativo, de lo decisivo, de aquello que da sentido, indica una aproximación a los sinsentidos desde los que Nauman pone al espectador ante una disyuntiva fundamental e irresoluble.

Si bien también podemos recordar cómo los músicos de la *avant garde* americana definían lo que era un «proceso» como una *transformación de los efectos del azar en una composición planificada*, podemos preguntarnos si esa rutina desde la que Nauman parte, se convierte en proceso en arte por su misma planificación y cómo sus procesos no derivan en soluciones o sentidos resueltos sino en *más actividad*, en más procesos circulares e indefinidos aunque y desde la elaboración de los límites más extremos.

La sistematización, la predeterminación, la programación y diseño de los movimientos y su ejecución, también sugieren la tensión que se produce entre una búsqueda de control de la actividad dificultosa, al tiempo que manifiestan desde las desincronizaciones entre sonido e imagen o las salidas de encuadre, un aspecto del defecto y del fallo inevitable, de la inevitable imprecisión de la actividad y por tanto, de la imagen resultante.

Abiertamente influido por la obra de Samuel Beckett, lo rutinario deviene en imágenes de conductas obsesivas y a un desgarrado sinsentido: el *chupar o pasar piedras de un bolsillo a otro* de Molloy es uno de los referentes del tipo de acciones que ahora se relacionan con lo conductual desde la misma base desde la que Nauman las interpreta:

pasando piedras de un bolsillo a otro... Todas son actividades humanas, no importa hasta qué punto limitadas, extrañas o sin sentido, todas son dignas de ser examinadas con cuidado²⁶⁰

El entorno de la actividad cotidiana conectada con el entorno de los comportamientos y las conductas, aparece ahora como uno de los enfoques fundamentales desde los que se pone en crisis la operatividad y el sentido del hacer: si cualquier actividad, *examinada con cuidado*, deriva en una forma de conducta, su reiteración se proyecta como una forma obsesión.

El ejemplo más claro de este tipo de elaboraciones en las que el control de los movimientos no responden a una funcionalidad o a un objetivo fuera de sí mismo, en las que la precisión de los movimientos responden a comportamientos ‘absurdos’ pero meticulosamente elaborados, en los que el control y el orden sucesivo no se conectan con procesos evolutivos sino insistentes y regresivos, es el de «*Slow Angle Walk [Beckett Walk]*» de 1968.

Basado en la entrega a conductas obsesivas típicas de los personajes de Beckett y desarrollado conforme a esta entrega, los diagramas que Nauman hace del *Beckett Walk* describen el mecanismo del movimiento del siguiente modo:

En los diagramas los recuadros indican el tamaño de un paso. Estos pasos se configuran al levantar la pierna, sin doblar la rodilla, hasta que se sitúa en ángulo recto respecto al cuerpo y entonces gira 90 grados en la dirección indicada en el diagrama. De este modo el cuerpo cae hacia delante sobre el pie que está en el aire y la otra pierna se levanta para hacer de nuevo una línea recta con el cuerpo (que ahora configura una T sobre la pierna de apoyo). El cuerpo se yergue con la pierna colgante mantenida sobre la vertical y en ángulo de 90 grados, como al comenzar, y se sigue entonces en la

²⁶⁰ Bruggen, Coosje van, «*Bruce Nauman*», Rizzoli International Publications, New York, 1988, p. 18

siguiente posición de 90 grados, como al principio. Tres pasos-giros a la derecha, tres pasos-giros a la izquierda te hacen avanzar dos posiciones, esto es, tres pasos te hacen avanzar uno²⁶¹.

El 'paseo de Beckett' representado gráficamente, organiza previa y meticulosamente la lenta sucesión de las operaciones como un sistema para caminar totalmente aislado de su 'normalidad' y puesto al límite desde la instauración de los obstáculos que programa. Mermando las posibilidades de un modo de caminar progresivo, el diagrama de *Slow Angle Walk* se define por un «avance que retrocede» y en el que la atención y el mantenimiento del control en su mecánica imbuje a su ejecutante dentro del marco de unas posibilidades muy limitadas.

Bajo estos parámetros que restringen el caminar según extraños y difíciles movimientos, en los que guardar el equilibrio y conseguirlo equivale a *dar tres pasos para avanzar uno*, obliga al que lo ejecuta a tener una atención en la sucesión de las operaciones, física y psicológicamente exigentes, ya que la amenaza del fracaso está siempre presente.

El registro de lo cotidiano se endurece y pierde su parentesco con las problemáticas del hacer, con los modelos de producción de productos y en dirección al examen del arte como práctica en sí, etc. La pérdida paulatina de este sentido, no se desvinculan sin embargo de la interpretación del «proceso» definido como un *mecanismo en el que cierto grado de actividad mental se enlaza con cierto grado de actividad perceptible*, y las definiciones de «conducta» están en estrecho parentesco con esta explicación:

El hecho psicológico, es la conducta del ser vivo, conducta exterior y no interior. Es el conjunto de los movimientos, acciones, palabras, de todo lo que puede hacer, que es perceptible exteriormente, que sale de su organismo, que alcanza a los objetos exteriores" Janet en 1929

La conducta (o el comportamiento) es el conjunto de operaciones materiales o simbólicas, mediante las cuales un organismo en situación tiende a realizar sus posibilidades y a reducir las tensiones que amenazan su unidad y le motivan. La expresión 'conjunto de las operaciones' no excluye ninguna reacción o respuesta del organismo, e implica además que estas reacciones o respuestas formen una totalidad estructurada. D. Lagache en 1951²⁶²

En el segundo bloque de vídeos que Nauman graba, la noción de conducta sobrevuela al situarse a sí mismo ante un tipo de actividad desarrollada según una configuración de los espacios que ya no es neutra, sino *diseñada* conforme a la desorientación, a lo claustrofóbico, a un tipo de alteración perceptiva que funciona como prueba o desafío para el propio Nauman, y en el que *el aguante, la resistencia a la prueba* es parte de una actividad ahora *endurecida por los límites de control que se auto-impone*.

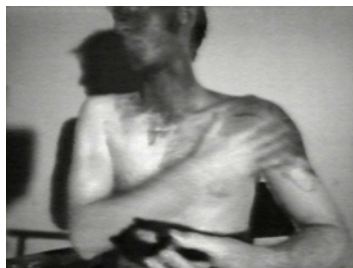
Las respuestas físicas, psicológicas, la reacción ante la situación que el propio Nauman construye, es efectivamente un desafío cada vez más arduo al que dar respuesta.

e) La restricción

La relación con la configuración del espacio como límite y como parámetro del aislamiento, es en los vídeos de este período más evidente que nunca; la relación de la actividad ejecutada dentro de

²⁶¹ Bruggen, *ibid.*, p. 115

²⁶² Roland Doron y Françoise Parot. «Diccionario Akal de Psicología», Presses Universitaires de France, 1991. Ediciones Akal, S.A., 1998, 2004. p. 120



***Flesh to White to Black to Flesh.** 1968. Video (blanco y negro, sonido), 51 min. Nauman presenta su torso desnudo a la cámara; aplica y elimina meticulosamente capas de pigmento blanco y negro a la cara, los brazos y el pecho. Más allá de la relación con el body art, o la idea de tratar el cuerpo como materia artística, Nauman promulga la idea de un proceso de auto-transformación. La grabación es simultánea a la acción de tal modo que la cinta termina donde comenzó, haciendo del proceso de aplicar y eliminar pigmento un proceso circular.



***Wall/Floor Positions,** 1968. Video (blanco y negro, sonido), 60 min. En este video Nauman asume un conjunto de posiciones en relación a una pared y el suelo similares a los que había ejecutado en Davis en 1965 que describió como "de pie de espaldas a la pared durante unos cuarenta y cinco segundos o un minuto, apoyándome en la pared, doblándome por la cintura, en cuclillas, sentado, y finalmente acostado. Había siete posiciones diferentes en relación a la pared y el suelo. Luego completé de nuevo la secuencia total, pero apartándome de la pared, mirando a la pared, a continuación, con el perfil izquierdo y el derecho. Había veintiocho posiciones y la presentación duró una media hora."



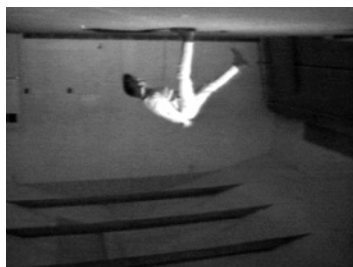
***Walk with Contrapposto,** 1968. Video (blanco y negro, sonido), 60 min. Nauman, camina lentamente, balanceando su cuerpo con las manos atadas detrás de su cuello y los codos apuntando hacia delante. Avanza hacia la cámara y luego desaparece a lo largo de un estrecho corredor. Su cuerpo se retuerce de manera que sus caderas, hombros y cabeza van en diferentes direcciones. Cada vez que pone un pie por delante o por detrás del otro, lanza todo su peso sobre una de sus caderas. Sus movimientos de balanceo están limitados por la estrechez del pasillo.



***Stamping in the Studio,** 1968. Video (blanco y negro, sonido), 62 min. Desde una posición invertida, muy por encima del suelo, la cámara graba una caminata de ida y vuelta. Su duro caminar, su 'patear', crea un ritmo que recuerda ritmos nativos de tambor o rituales primitivos de baile. Sin embargo, Nauman no está participando en un rito social o un ritual colectivo sino que es una acción completamente individualizada. Aislado en su estudio, sus acciones no tienen ninguna razón aparente o causa ajena a su propia práctica y al ritmo que ésta genera.



***Slow Angle Walk (Beckett Walk),** 1968. Video (blanco y negro, sonido), 60 min. Una laboriosa secuencia inspirada en pasajes de Samuel Beckett, describe de manera similar las actividades repetitivas y sin sentido de «Molloy». Con las manos cruzadas a la espalda, levanta una pierna en un ángulo recto con el cuerpo, gira cuarenta y cinco grados, cae hacia adelante, escuchándose el ruido del golpe, extiende la pierna de atrás de nuevo en un ángulo recto y empieza de nuevo. La cámara fija hace desaparecer partes del cuerpo de Nauman y en ocasiones, desaparece por completo y sólo se escucha el sonido de sus pasos.



***Revolving Upside Down,** 1968. Video (blanco y negro, sonido), 60 min. La cámara invertida captura a Nauman al final de la sala, que gira lentamente alrededor de un pie, cabeza abajo en una dirección, luego la cabeza en la otra dirección. La cinta parece ser tanto una prueba de resistencia como un ejercicio para convertirse en una máquina humana, una especie de engranaje o veleta mecanizada.

un entorno opresivo, en el que el vaciamiento ha dado paso a una lectura del entorno como dimensión para la manipulación, es palpable en el hecho de que la cámara ha dejado de ser un registro neutro, para convertirse en un medio que refuerza la extrañeza de las acciones que lleva a cabo —girada, volteada, cortando el cuerpo—.

Las actividades de lo cotidiano, han dado paso a ejercicios para la experimentación y el aguante, en los que se golpea contra una pared, en los que ‘patea’ rítmicamente y con dureza el suelo del estudio, en los que prueba las posibles posiciones del cuerpo en relación al espacio como una forma de medida, en los que con un pie anclado al suelo gira sobre sí mismo, o camina sin doblar las rodillas haciendo caer el cuerpo bruscamente, en los que camina balanceándose para palpar la estrechez que limita sus movimientos.

La actividad y el espacio se vinculan desde entonces como un esquema de experimentación en el que el análisis del límite, de las reacciones y conductas del sujeto ante el entorno, el control, la tensión, el despojamiento sensorial o la desubicación, serán los parámetros de una forma de hacer arte que pondrá a prueba también nuestra capacidad como espectadores.



***Bouncing in the Corner, No. 1, 1968.** Video (blanco y negro, sonido), 60 min. Nauman es visto de pie y recostado en un rincón de su estudio; su cuerpo rebota hacia adelante para caer una y otra vez, produciéndose momentáneamente el colapso, sólo para rebotar adelante una vez más. Esta acción coloca su cuerpo en un espacio intermitente, una posición intermedia entre el estar de pie y apoyado, a medio camino entre la pared y el cuarto. El tiempo de la acción, ahora ralentizado, pero extendido en su duración, 60 min., y el sonido ‘sumergido’ de cada rebote, añaden elementos cada vez más evidentes de las variaciones que se introducen con propósitos ya no de registro neutro, sino de constreñimiento de la lectura y recepción del límite.



***Bouncing in the Corner, No. 2: Upside Down, 1969.** Video (blanco y negro, sonido), 60 min. Repite la misma actividad de tendencia hacia atrás y hacia adelante, rebotando contra y desde la esquina. Esta vez colocando la cámara justo encima de la cabeza, dando a su cuerpo la sensación de un constante sube y baja, con la barbilla cruzando el borde inferior de la pantalla antes de hundirse de nuevo en una caída hacia atrás.

Las actividades simples y aisladas como ejercicios o pruebas, son a partir de 1968 registros de duros ejercicios de experimentación, en los que el aguante y la resistencia se hacen manifiestos, entre otras cuestiones, por su duración: de los primeros vídeos registrados en cintas de 16 mm con 10 minutos aproximados, cambia a bobinas de cine de 60 min de duración.

•

Restringir, de la palabra latina *re-* ‘que indica una reiteración’, *-stringere* ‘apretar’, ‘comprimir’, cuyo participio pasado es *strictus*, en español ‘estricto’, está vinculada con las voces inglesas de stress, estrés, es decir, ‘carga’, ‘esfuerzo’, ‘tensión’, ‘fatiga’, ‘presión’.

La palabra inglesa *stress* se comenzó a utilizar para la técnica que examina el grado de resistencia de los materiales, es decir, para medir la carga o fuerza que puede soportar un determinado material: un material puede reaccionar a una carga o una fuerza torciéndose, doblándose o adquiriendo una curvatura. Esta reacción del material a una fuerza exterior se expresa en inglés con

el sustantivo *strain* que significa ‘carga, desgaste, esfuerzo, distorsión, deformación, torcedura, agotamiento’; como verbo transitivo *to strain* significa ‘tensar’, ‘poner tirante’, ‘estirar’, ‘encorvar’, ‘torcer’, ‘cansar’, ‘agotar’, ‘forzar’, ‘poner a prueba’ y sobre el que volvemos a encontrar el vínculo de los términos con *to restrain*, es decir, con ‘restringir’, ‘contener’, ‘frenar’, ‘comedir’, ‘abstener’, ‘dominar’, etc

•

El trabajo de Bruce Nauman se relaciona con el entorno de la restricción en toda su extensión conceptual y operativa como muestran sus acciones en el estudio, efectuadas desde lo estricto, la resistencia, la tensión contenida y soportada hasta el cansancio o el aburrimiento, desde el control exhaustivo preestablecido por las instrucciones, desde el dominio de unas acciones aparentemente simples pero que muestran la dificultad en su mantenimiento, como acciones de desgaste y regresión a través de lo repetitivo.

En los vídeos en los que Nauman desarrolla el concepto de «posibilidad», como en *Wall Floor Positions*, en *Thighing Blue*, en *Pulling Mouth* o *Manipulating a Fluorescent Tube*, el cuerpo funciona y se interpreta como un material manipulable y de medida, un objeto al que poner a prueba: doblándolo, apoyándolo, midiéndolo con respecto a un objeto, a un espacio, comprobando las posibilidades de su maleabilidad. En otros como en *Bouncing in the Corner*, *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* o en *Gauze* la resistencia parece ser el objeto central del aguante a la instrucción, como una forma de forzar desde el cansancio, como una ejecución en el que soportar la fatiga. En otros se subraya el equilibrio y el dominio del programa a realizar como en *Beckett Walk*, *Exercise Around the Perimeter of a Square*, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, *Walking, Revolving Upside Down* en los que resalta la idea de un límite diagramático dentro y a través del cual se deben ejecutar los movimientos sucesivos de la actividad.

Con todo, cada uno de los registros se encuentra dentro del dominio de las posibilidades, de los ejercicios de resistencia y aguante a la fatiga, de la contención de los largos procesos que soporta y el seguimiento de una instrucción o proposición primera que define exactamente lo que hace y lo que vemos: Nauman se ha auto-instruido, ha elaborado el límite y como si de un cuerpo elástico se tratase, como un muelle, un resorte, vuelve sobre sí mismo en un movimiento indefinido.

Lo cierto es que las palabras palabras de Deleuze y Guattari²⁶³ parecen hechas para estos vídeos.

¿Porqué la misma palabra, esquizo, para designar a la vez el proceso en tanto que franquea el límite y el resultado del proceso en tanto que choca con el límite y se da de golpes para siempre con él?

La contención relacionada con la restricción nos sitúa nuevamente en una forma de perfilar el sentido de los procesos en Nauman desde una interpretación en la que lo repetitivo y lo circular — como en *Flesh to White to White to Flesh*— planifica una temporalidad que no desarrolla ninguna narratividad, que no concluye ni resuelve, ni llega a mayor finalidad que la de un hacer que deshace para volver a hacer, un proceso que se densifica por su falta de conclusiones y que por tanto nunca produce la ‘catarsis’ de la liberación.

Lo exacto e inexacto que Wittgenstein indicaba como categorías que se vinculaban erróneamente a principios ideales de perfección y objetivo, Nauman los revela al disolver sus discrepancias desde la

²⁶³ Deleuze y Guattari, *op. cit.*, p. 141

planificación más meticulosa y precisa junto a una insistente posibilidad del fracaso, del desliz y de lo indeterminado.

Parece un choque frontal el que se da entre la repetición, la organización y la eficacia para la productividad, y la repetición, la organización y la eficacia para la construcción del entorno de la conducta obsesiva, y por tanto aparentemente improductiva e inútil. Este choque termina configurando una situación en la que los ejercicios de la duda son también los ejercicios del esfuerzo en una conexión ilimitada entre ambos que nunca termina de resolverse.

Susan Cross resume y matiza los vínculos entre las formaciones procesuales de Nauman y la de un entorno de referentes con el que se relacionan:

El trabajo de Nauman ha sido a menudo comparado con el de Samuel Beckett, que de manera similar captó un sentido de la vida exasperante pero continuamente humorístico en obras como *Esperando a Godot* (1953). “Mi problema era hacer películas que siguiesen y siguiesen sin principio ni final” explica Nauman. “Quería la tensión de estar esperando a que algo suceda, y por tanto debes deslizarte en el ritmo de las cosas”. Nauman utiliza la repetición directamente inspirado en las primeras películas de Andy Warhol que unía grabaciones de vida real en tiempo real, así como la música de Steve Reich, Terry Riley y La Monte Young, cuya “idea era que la música estaba siempre en curso y sólo tenías que intervenir sobre ella en la ejecución”. A pesar del enfoque en la repetición y en los movimientos repetitivos en su trabajo, Nauman ha indicado que él “no estaba interesado en la situación aburrida” y quería “incluir suficientes tensiones ya sea a través de errores aleatorios o cansancio para producir el fallo... que siempre fue alguna estructura programada en la prueba”. En este sentido, las actividades de estudio de Nauman son conceptualmente similares a la vida diaria de cualquier persona —los ritos vitales a menudo sin sentido, simultáneamente imparten y asignan sentido y dan forma al tiempo²⁶⁴.

La *expectativa* elaborada conforme a la *tensión*, es el factor mediante el cual desvincula los procesos del sentido de la continuidad, hacia la expectativa del fracaso o el error. El cansancio o lo aleatorio son entonces el efecto de un programa estructurado para fatigar no sólo a través del aburrimiento generado por la monotonía, sino de una *tensión contenida* que percibe la posibilidad de la fractura, y que en la continuidad topa con su propia extenuación.

Cross, citando a Nauman, señala las estructuras programadas con las que organiza el proceso uniendo el carácter de lo cotidiano a una ritualización mediante la cual damos significado a los actos y *forma al tiempo*. De algún modo podemos comprobar esa relación de los diagramas de movimientos sin sentido, conectados a las formas de la obsesión, relacionados con los mecanismos de lo cotidiano en los que lo repetitivo puede ser un instrumento útil e incluso pedagógico, instrumento y medio natural para manejar y procesar el conocimiento, y que en su exceso, construye el lugar del rito para la estabilidad de la fragilidad pero también de la ausencia de sentido y de la rendición.

El propio Nauman alude a este hecho cuando se refiere al guión de sus rutinas como una investigación consigo mismo así como una relación con la ‘realidad’, una puesta a prueba de los límites y contornos de su propia resistencia y aguante:

Una conciencia de ti mismo proviene de una cierta cantidad de actividad²⁶⁵

²⁶⁴ Susan Cross. «*Theaters of Experience*», Deutsche Guggenheim, October 31, 2003 - January 18, 2004. The Salomon R. Guggenheim Foundation, Guggenheim Museum Publications, N.Y., p. 14

²⁶⁵ Nauman entrevista con Willoughby Sharp, *Ibid.*, p.27



***Lip Sync, 1969.** Video (blanco y negro, sonido), 57 min. Con la cámara del revés, enmarcando sólo la boca y el cuello, Nauman repite la frase "lip sync" [sincronización de labios] una y otra vez como un susurro. El sonido y la imagen están desincronizados de forma intencionada, explotando el empleo disyuntivo, el desajuste, al tiempo que la vista de sus labios del revés y el movimiento de la lengua, proporciona una calidad aún más desconcertante de la pieza.



***Gauze, 1969.** Película de 16mm en video (blanco y negro, sonido), 8 min. En esta película, Nauman, va sacando poco a poco cinco o seis metros de gasa de la boca. Es una de las "Slo-Mo", películas que filmó con una cámara de alta velocidad industriales que le permite grabar casi cuatro mil imágenes por segundo creando así las películas a cámara lenta.



***Manipulating a Fluorescent Tube, 1969.** Video (blanco y negro, sonido), 62 min. Este video registra otra de las actividades que Nauman realizó cuatro años antes en Davis, como acción. Tanto en esta grabación como en otras Nauman adopta una variedad de poses en el suelo, esta vez en relación con una lámpara fluorescente que brilla intensamente.



***Pacing Upside Down, 1969.** Video (blanco y negro, sonido), 56 min. En este video, Nauman camina alrededor del perímetro de un pequeño cuadrado, con las manos entrelazadas encima de su cabeza. Entonces comienza a hacer círculos cada vez más grandes hasta que sale fuera del alcance de la cámara completamente. Dado que la cámara está invertida, parece estar caminando en el techo.



***Pulling Mouth, 1969.** Película de 16mm en video (blanco y negro, silencio), 8 min. Esta es otra de las "Slo-Mo". Aquí se distorsiona la boca con los dedos el tiempo que dura la película con la cámara invertida y la imagen en primer plano.



***Violin Tuned D.E.A.D. 1969.** Video (blanco y negro, sonido), 60 min. Nauman se encuentra de espaldas a la cámara, afinando un violín en Re, Mi, La y Re, que según la representación anglosajona de las notas es D, E, A, D. Quizás más que cualquier otro ejercicio, esta cinta muestra el sentido de la anticipación acumulada en el espectador, ya que hemos de esperar a que Nauman camine, se dé la vuelta, toque música ... que haga algo pero que no va a ocurrir.

La improductividad del sin sentido se subvierte así al *atender* a los elementos mínimos de estímulo, tanto del espacio como de las reacciones procedentes de las más sencillas actividades. Haciendo de estas precarias condiciones el centro de unos procesos recurrentes en sí mismos, mínimos en sus recursos estéticos y narrativos, ralentizados y desincronizados, se pone a prueba cualquier expectativa al dejar al descubierto todo lo que se puede esperar desde el principio y cuya tendencia es hacia su propia fatiga: Nauman le roba a la expectativa la perspectiva de su meta, la consumación, la liberación.

Y tanto es así que como ya vimos, toda la información pertinente se pone al descubierto desde el principio: el *título* de la obra describe la totalidad de la tarea que realiza con rigor hasta la saciedad, dando, y al mismo tiempo recibiendo instrucciones. El título de la pieza es la misma instrucción que elabora, que desarrolla y que explica la imagen; el título es el enunciado de un proceso planificado y controlado de tal forma, que la propia actividad es la pieza, y la pieza es la actividad en curso.

De nuevo una circularidad en la que el límite de las condiciones, de las reglas, de los procedimientos, las proposiciones, los enunciados de sus piezas se inscriben y nos inscriben en un espacio controlado.

No hay un final para estas acciones que ponen a prueba las conductas reiterativas, que sitúan tanto a su agente como a su espectador en una posición de duda ¿porqué seguir haciéndolo? ¿porqué seguir mirando?

f) Los espacios del límite

A partir de 1969 y tras unas veinticinco películas en el estudio, desaparece la presencia física de Nauman y comienza a desarrollar, sobre la base de estos vídeos, un tipo de procesos distintos y sin embargo ya contenidos en ellos: la experimentación con los espacios del límite y el lenguaje como actividad.

La configuración de espacios claustrofóbicos, desorientadores y angustiantes con el afán de generar alteraciones perceptivas, sitúa el objeto de los procesos en construcciones espaciales diseñadas para que sean los espectadores los partícipes de la experimentación, de su proceso, y no sus simples observadores.

Vídeos como *Walk with Contrapposto* de 1968 —en el que caminaba por un estrecho pasillo de adelante hacia atrás de forma que diferentes partes de su cuerpo medían los límites del espacio— y de la acción *Performance Corridor* de 1969, son los antecedentes de un modo de entender y construir espacios como mecanismos para la hostilidad, relativos a un interés por experimentar con la dimensión espacial y su percepción como elementos del control de las conductas.

Experimentando con la manipulación sensorial y sobrecarga (de los sentidos) y con el rechazo o la confusión de una invocación Gestáltica de los mecanismos psicológicos de defensa. Análisis de respuestas físicas y psicológicas ante situaciones simples o incluso simplificadas que pueden dar paso a fenómenos sujetos a evidente experimentación²⁶⁶

²⁶⁶ Bruce Nauman, "Notes and Projects", *Artforum* 9, nº 4, diciembre, 1970, p. 44.

Como el mismo Nauman afirma, las teorías conductistas²⁶⁷ le sirven de base para estas piezas en las que elabora espacios para la experimentación con reacciones físicas y psicológicas ante una especie de privación sensorial y motriz, que afecta de forma directa en la percepción, reacción y ‘adaptación’ a un entorno construido para poner en duda estas capacidades.

El cambio de perspectiva que sitúa el objeto de la experimentación encarnado en el espectador —ya no como observador sino como actor o agente directo de sus espacios— señala un traslado sustancial en los procesos que ahora, tomando distancia consigo mismo, construyen espacios para la participación activa pero controlada meticulosamente.

La configuración de los espacios es por tanto un modo de abordar el despojamiento como un estímulo que espera una respuesta por parte del participante y por lo cual, elabora metódicamente las variables de dicha configuración. Nauman se refiere a los pasillos del siguiente modo:

Es otra manera de limitar la situación para que otra persona pueda ser el performer, pero él sólo puede hacer lo que yo quiero que haga. Desconfío de la participación de los espectadores. Es por eso que trato de hacer estas obras lo más limitadas posible²⁶⁸

Aislar a la persona en tanto que proceso de producción y de recepción sigue en línea con la desconfianza de Nauman en relación a cualquier tipo de libre participación y por tanto de libre manipulación de la obra por parte del espectador. La tensión del control, la instrucción y la orden son a partir de estas piezas, materia del límite, en donde se produce una dislocación entre las figuras del “artista”, intérprete o ejecutante con las del espectador o receptor que son obligados en su literalidad a abandonar cualquier actitud pasiva para dirigirlos hacia una experiencia activa de lo restrictivo.

Los pasillos marcan una transición entre el trabajo aislado y solitario en el espacio privado del estudio, —donde el artista era a la vez sujeto y objeto de sus investigaciones— y las situaciones públicas, que obligan al espectador a involucrarse en la experiencia, física y psicológicamente.

Un ejemplo como el de ***Corridor Intallation (Nick Wilder Installation)**, de 1970 es descriptivo de esta variación configurada desde parámetros similares a los primeros vídeos de estudio, en todos sus factores: un espacio restringido y un cuerpo que se expone a la experiencia del límite.

Sin embargo encontramos en *Corridor Installation* una elaboración del espacio y del registro que se complican con el propósito de tratar la experiencia, desde un mayor control de las condiciones.

Consistente en un pasillo de diez metros y medio de largo por veinticinco centímetros de ancho; con una cámara en la entrada del estrecho pasillo y un monitor al otro extremo, te obliga a caminar cerca de cuatro metros antes de aparecer en la pantalla de la televisión que está al final, todavía a unos seis metros de distancia.

La imagen que registra es una imagen de espaldas y desde arriba, de un modo similar a *Bouncing in the Corner, n° 2, Upside Down*, se conecta a la imagen del cuerpo anónimo y por tanto no identificable; mediante una lente gran angular, el espacio amplificado perturba la idea de la

²⁶⁷ El conductismo [Watson, 1913; Hull y Tolman, 1930; Skinner 1974], como ciencia del comportamiento observable, analiza la conducta de cada organismo fluctuando según las modificaciones de su entorno; el organismo capacitado para aprender a producir las respuestas adecuadas a los estímulos que recibe, le permite adaptarse a su medio.

²⁶⁸ Nauman Interview, 1970. Willoughby Sharp en *Please Pay Attention Please*, op. cit., p. 113.

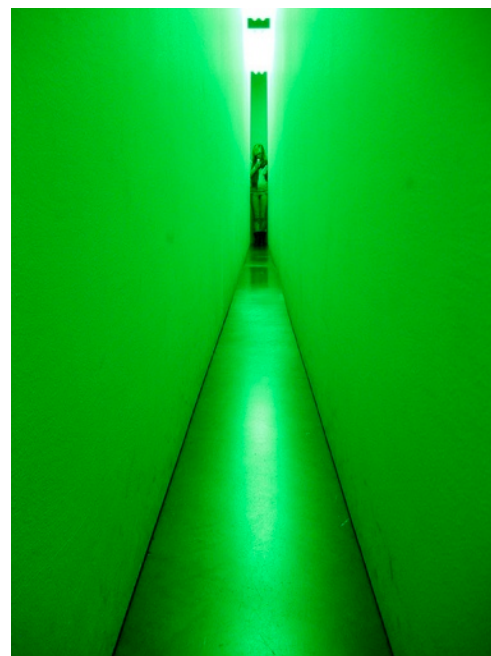
distancia del pasillo por lo que, a medida que avanzas por el corredor, la imagen se hace cada vez más pequeña de modo que la tentación de la proximidad para “verte mejor”, se convierte en una experiencia de impotencia y desubicación en el limitado espacio, en el lugar de lo mínimo.

«*Masa y poder*» de Elías Canetti es también referente de este período en el que su trabajo va matizando un entorno reflexivo en torno a los mecanismos del control político y social, a los dispositivos de poder y la vigilancia que aplica a sus procesos como una estrategia operativa así como un ámbito reflexivo, señalando certeramente a los dispositivos que los producen así como a nuestras reacciones orgánicas ante ellos.

Nauman se aproxima a la descripción de la experiencia de los pasillos del siguiente modo cuando en una entrevista en 1971 Willoughby Sharp²⁶⁹ le comenta la sensación de privación de algunos “espectadores” y Nauman sugiere las diferencias:

Es muy extraño explicar qué es eso. Se hace más fácil hacer una imagen de la pieza o describir los elementos que hay, pero se vuelve mucho más difícil explicar lo que sucede cuando se experimentan. Estaba tratando de explicárselo a alguien la otra noche. Tiene que ver con ir por las escaleras en la oscuridad, cuando usted piensa que hay un escalón más y da el paso, pero ya está en la parte superior, tiene gracia ... o bajar las escaleras y esperar que haya un paso más, pero ya está en la parte inferior. Parece que siempre tienes esa sacudida y realmente te saca fuera de ti mismo. Creo que cuando estas piezas funcionan, ocurre eso también. Algo pasa que no te esperabas y eso sucede todo el tiempo. Sabes por qué, y lo que está pasando, pero tú sigues haciendo lo mismo. Es muy curioso.

No poder explicar la experiencia más que en términos de ejemplos y comparativa es significativo de una práctica que elabora las condiciones del acontecimiento, que desvela la descripción de su mecanismo y que asimismo entiende la dificultad de modelar un texto próximo a la experiencia de su fisicidad particular. La práctica de la significación se halla suspendida en detrimento de una práctica, que *elaborando condiciones de experiencia*, también señala hacia la fragilidad de las palabras para darle un sentido unívoco.



²⁶⁹ *Ibid.*, p.151

Lo restrictivo así es una forma de desubicar y colapsar de manera controlada los parámetros de nuestra perceptividad y de nuestra conducta pero no de explicar los significados de forma unilateral.

Nauman diseña los dispositivos de la tensión y del control con el propósito de señalar nuestra fragilidad, para poner a prueba la resistencia, que desde un flujo sin catarsis, sin descarga liberadora, señalan certeramente hacia los límites particulares así como a la potencia del “aguante”.

Además, realiza otra operación paralela desde la que, de un modo autoritario, establece con precisión los parámetros de sus objetos para que hagamos *exactamente* lo que nos dice que tenemos que hacer como espectadores y participantes activos de su trabajo.

Desde una posición crítica ante la lectura o interpretación ‘libre’ de las imágenes del arte, Nauman nos marca el camino que debemos seguir para mantener bajo control los parámetros desde los cuales habla y elabora contextos discursivos; su afán de precisión se traslada al afán de controlar lo que debemos hacer como partícipes de sus propuestas: dislocarnos.

g) El lenguaje como actividad

El arte, interpretado y ejecutado desde el inicio como un ámbito de actividad o práctica, implica al lenguaje como herramienta fundamental de sus procesos y asimismo como un medio mediante el cual esta actividad se manifiesta, se regulariza e impone sus reglas de juego.

Los enunciados mediante los cuales Nauman daba título a los registros del estudio ya desvelaban parte de una intención proposicional en la que la aparente evidencia y circularidad entre las palabras y las imágenes no eran sino un juego de mayor complejidad.

Gran parte del juego verbal de Nauman sucede en los títulos: algunos sólo reafirman los textos utilizados en las obras, otros reiteran verbalmente o comentan la evidencia visual del objeto, recurriendo a las diferencias entre los dos medios de expresión para subrayar, pero también para complicar la lectura de la obra²⁷⁰.

Para Nauman el lenguaje es un elemento fundamental *del proceso y en proceso*, tanto que su funcionamiento no es un modo de designación, enunciación ni proposición estable, sino una herramienta que sólo adquiere sentido desde el modo de ser utilizado, como un medio que funciona como potencia en extremo manipulable, manipulador y para la variabilidad.

Con antecedentes en piezas como *From Hand to Mouth* [De la mano a la boca] de 1967, que vinculan la práctica con el decir, el acto de hablar con el acto del hacer, *Violin Tuned D.E.A.D.* [Afinando el violín en D.E.A.D.] de 1969 es una de las muestras más destacables de esta posición contenida en los registros del estudio.

La práctica del arte como espacio de la prueba y del ensayo permanente, es organizada conforme a una acción en la que afinar el violín define un estado intermedio y de aprendizaje; haciendo un ‘simple’ ejercicio de práctica, sin embargo, afinando un violín en Re, Mi, La y Re, que según la representación anglosajona de las notas es D.E.A.D., muerte, efectivamente complica severamente la lectura que podríamos hacer entre una función ejecutiva y su lectura subyacente.

²⁷⁰ Robert Storr, «Más allá de las palabras», catálogo MNCARS, *op. cit.*, p. 46

La dobleces de las palabras toman relieve en Nauman desde un trabajo que manifiesta permanentemente la relación arbitraria entre las definiciones, sus sonidos y lo que parecen o designan. Como herramienta para designar o significar de manera invariable fracasa, y únicamente se hace verídico como medio para señalar el fracaso de la estabilidad, de la obviedad y la evidencia.

Como unidades gramaticales simples, como unidades gramaticales encerradas en los límites de su enunciación, como proposiciones sencillas hasta límites extremos, esta reconcentración, limitación extrema y supersimplificada es el punto de partida de una dislocación producida por una variación mínima, casi imperceptible, que hace tambalearse cualquier intento de pronunciarse.

El lenguaje es por tanto otra herramienta que se muestra como proceso en curso, como elemento sin reglas fijas más que las de la fragilidad de su estabilidad y veracidad. Su carácter marcadamente práctico y en proceso vuelve a insinuar que ni la unidad gramatical más neutra y simplificada es capaz de encerrar algún orden estable.



***None Sing/ Neon Sign** [*Nadie canta/letrero o signo de neón*] 1970. Neón rojo rubí y blanco frío (33.02 x 61.6 x 3.81 cm).

None sing, neon sign, es un ejemplo de cómo un traslado en el orden de las letras, una intervención mínima en la estructura gramatical, supone un cambio de sentido radical en una suma total de ocho letras, y la cantidad de variaciones implícitas a ellas. Una operación que *invirtiendo* las unidades más simples, transforma el sentido total del texto.

Creo que el punto donde el lenguaje empieza a descomponerse como una herramienta útil para la comunicación es el mismo borde donde la poesía o el arte se produce.

Roland Barthes ha escrito sobre el placer que se deriva de la lectura cuando lo que se conoce fricciona contra lo desconocido, o cuando la gramática correcta fricciona con la no-gramática (...) Si tiene que tratar sólo con lo que se conoce, usted tendrá la redundancia. Si tiene que tratar sólo con lo desconocido, no puede comunicarse en absoluto. Siempre hay alguna combinación de los dos, y es la forma en que se tocan entre sí lo que hace que la comunicación sea interesante²⁷¹

La fractura del *lenguaje como herramienta útil de la comunicación* es justo el punto en donde se sitúa Nauman para hacer entrar, o tal vez, hacer caer al lenguaje en una dimensión desde la que se produce el arte. Sin embargo, esta apertura, ruptura o disolución de lo útil, de la lógica formal no es sin embargo un traslado hacia su opuesto total; la fractura no se refiere a un modo de oposición sino a un modo en que la fricción, la rozadura de sus bordes, la combinación de lo preciso con lo impreciso es generador de un tercer estado en donde se produce *la comunicación interesante* a la que hace mención.

Esta combinación se hace manifiesta en piezas como *None Sing/ Neon Sign* en donde muestra el sencillo mecanismo a través del cual esto puede suceder: *Nadie canta* y *letrero o signo de neón*, compuestos de los mismos elementos gramaticales, trasforma su sentido en la organización de su secuencia. ¿Cuántas relaciones podríamos establecer entre estos enunciados? ¿o es su mecanismo el

²⁷¹ Talking with Bruce Nauman: an interview, 1989, Christopher Cordes. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, op. cit., p. 354.

que nos sitúa en una fractura de sentidos que nos hace pensar acerca de cómo una permutación sencilla hace estallar la lógica formal de las palabras para adentrarnos en un territorio práctico de juego y experimentación lingüística?

Juegos sustractivos, de dislocación sintáctica, cambios en el orden de las palabras o la repetición, son los modos de vinculación con autores como Beckett o Robbe-Grillet que utilizan técnicas similares mediante las cuales subvertir los sentidos desde una comprensión del *lenguaje como potencia viva*, como herramienta que se redimensiona en la práctica y la experimentación.

Raw/War [Crudo/ Guerra], Eros/Sore [Eros/Pena], dEATH [muerte/comer], SUBstItUTE [substitute, suite / sustituto, privado], Run From Fear/Fun From Rear [Huye del miedo/Diversión a tus espaldas], Perfect Door, Perfect Odor, Perfect Rodo [Puerta perfecta / olor perfecto, “rodo” perfecto], etc.

Estos juegos de lenguaje en los que la sustracción, la permutación y el aislamiento de la raíz funcionan como principios diferenciales, ponen al sistema del lenguaje en un plano potencial en el que sus propias reglas derivan en procesos de pruebas como los de Robbe-Grillet:

Creo que es casi como leer a Robbe-Grillet: llegas a un punto en donde ha repetido lo que dijo antes, pero significa algo diferente, porque aunque sólo ha cambiado dos palabras, éstas han variado por completo el significado²⁷²

Alain Robbe-Grillet habla de la literatura, de la nueva novela, desde un despojamiento o consciente abandono de la *profundidad* de las palabras, para reconfigurarse como un trabajo de *superficie* y para el cual *el único compromiso del escritor es con las propias mutaciones de su arte, de su práctica*.

El libro crea por sí mismo sus propias reglas. Incluso el movimiento de la escritura debe a menudo conducir a ponerlas en peligro, en jaque quizás, y a hacerlas estallar. Lejos de respetar formas inmutables, cada nuevo libro tiende a constituir sus leyes de funcionamiento al mismo tiempo que a producir su destrucción (...)

Mientras que el adjetivo óptico, descriptivo, que se contenta con medir, situar, delimitar, definir, muestra probablemente el difícil camino de un nuevo arte novelesco²⁷³.

La superficie como dimensión de la operación descriptiva y el lenguaje como la *herramienta* que sirve para medir, situar, delimitar y definir, sitúan a la literatura en un ámbito práctico y de experimentaciones particulares con las que poner en peligro cualquier metodología y por tanto *función* estable. El *movimiento de la escritura*, nos remite a una forma de interpretar el ‘decir’, el ‘hablar’ en un contexto de actividad o movilidad que nos devuelve al sentido del hacer y del decir como una forma *de y en* proceso, en donde las reglas son estructuras particulares performativas y las mutaciones y escisiones, parte inevitable de su transcurso.

El lenguaje es así en Nauman también una herramienta para subrayar su carácter pragmático, su función activa y práctica, su configuración delimitada por operaciones particulares como la sustitución, la sustracción, la oposición, la repetición o el aislamiento de elementos simples lingüísticos. Como espacio para las operaciones por tanto, es herramienta y proceso, y deviene en

²⁷² Jan Butterfield, *Bruce Nauman: The Center of Yourself*, 1975. Arts Magazine 49, nº 6 (Febrero 1975), p. 53-55

²⁷³ Alain Robbe-Grillet, «*Por una nueva novela*», Editorial Cactus, serie “Perenne”, Buenos Aires, Abril 2010. Trad. Pablo Ires. T.O. «*Pour un nouveau roman*». Escritos publicados entre 1953 y 1963. p. 42 y 54

sentido en la propia acción de pronunciarlo, de decirlo, de escribirlo, en el lenguaje que es voz, palabra y escritura, en el lenguaje que es función práctica, que es *verbo*.



***My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon** [*Mi nombre como si hubiera sido escrito en la superficie de la luna*], 1968.

Mediante un ejercicio de repetición, multiplicando por seis cada letra que conforma su nombre, Nauman dilata y enuncia su dimensión lunar, hace de la escritura, de la lectura y de la voz, una operación ralentizada y sin gravedad. Esta regla produce un factor de duración, una suma extensiva como factor temporal para su declamación, una insistencia vocal que va diluyendo su designación en su pronunciación.

Wittgenstein define en *Investigaciones Filosóficas* el lenguaje bajo términos que definen éstos y otros aspectos implícitos a los procesos lingüísticos con los que Nauman procede:

En la práctica del uso del lenguaje una parte grita las palabras, la otra actúa de acuerdo con ellas; en la instrucción en el lenguaje se encontrará ese proceso: El aprendiz nombra los objetos. Esto es, pronuncia la palabra cuando el instructor señala la piedra. -Y se encontrará aquí un ejercicio aún más simple: el alumno repite las palabras que el maestro le dice -ambos procesos se asemejan al lenguaje.

Podemos imaginarnos también que todo el proceso del uso de las palabras en (2) es uno de esos juegos por medio de los cuales aprenden los niños su lengua materna. Llamaré a estos juegos «*juegos de lenguaje*» y hablaré a veces de un lenguaje primitivo como un juego de lenguaje.

Y los procesos de nombrar las piedras y repetir las palabras dichas podrían llamarse también juegos de lenguaje. Piensa en muchos usos que se hacen de las palabras en juegos en corro. Llamaré también «juego de lenguaje» al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretreído²⁷⁴



***One Hundred Live and Die** [*Cien viven y mueren*], 1984. Tubería de neón montada sobre cuatro monolitos metálicos. 118 x 132.5 x 21 in. / 299.72 x 336.55 x 53.34 cm.

vive, muere, caga, mea, come, duerme, ama, odia, folla, habla, mente, escucha, llora, besa, rabia, ríe, toca, siente, teme, enferma, bien, negro, blanco, rojo, amarillo y **muere**

vive, muere, caga, mea, come, duerme, ama, odia, folla, habla, mente, escucha, llora, besa, rabia, ríe, toca, siente, teme, enferma, bien, negro, blanco, rojo, amarillo y **vive**

canta, grita, joven, viejo, corta, corre, espera, juega, mata, chupa, ven, vete, conoce, di, huele, cae, levanta, aguanta, siéntate, escupe, intenta, fracasa, sonríe, piensa, paga y **muere**

canta, grita, joven, viejo, corta, corre, espera, juega, mata, chupa, ven, vete, conoce, di, huele, cae, levanta, aguanta, siéntate, escupe, intenta, fracasa, sonríe, piensa, paga y **vive**

²⁷⁴ Wittgenstein, *op. cit.*, p. 25

En «*Cien viven y mueren*» advertimos con claridad la conexión con los presupuestos de Wittgenstein según los cuales el lenguaje, como un proceso de nombrar y repetir, en cuyo núcleo está el concepto de lenguaje como práctica de uso, como herramienta que adquiere sentido en la propia acción de utilizarlo y en el contexto en el que la acción se produce, sitúa esta pieza en los juegos de lenguaje de enseñar y aprender, nombrar y repetir a los que Wittgenstein se refiere.

El verbo, que expresa existencia, acción, condición o estado del sujeto junto a la voz que *gritando las palabras* deriva en la actuación de acuerdo a éstas, convierte el 'juego del lenguaje' en un sistema remarcado por lo imperativo y sus respuestas.

Cuando nos dice: vive, miente, paga, etc., lo categórico, lo autoritario, la exigencia parece algo ineludible. Sus formas impositivas, su aparente obligatoriedad sitúan al sujeto que recibe la orden en una disposición en la que escuchar al que habla, en la que leer sus preceptos puede derivar en comprensión, sumisión, atención, aceptación, negativa, en respuesta finalmente: uno dice, el otro escucha, uno obliga, el otro obedece, uno escribe el otro lee, uno nombra el otro repite; un estímulo, una pregunta, una orden, una súplica y una respuesta.

Elías Canetti en *Masa y poder* se refiere a los comportamientos colectivos relacionados con las estructuras de poder. Nauman pone en práctica y cuestiona algunas de estas formas y se vincula a este autor desde los registros del estudio, a los pasillos y configuración de los espacios restrictivos para el control y la vigilancia, hasta en las formas en que el lenguaje es vehicular de los sistemas sociales como sistemas impositivos. Cito a Canetti²⁷⁵ de largo:

«Una orden es una orden»: el carácter definitivo e indiscutible, que es propio de la orden, puede también haber ocasionado el que se haya reflexionado tan poco acerca de ella (...) Desde pequeño uno está acostumbrado a las órdenes, de ellas consiste en buena parte lo que se llama educación (...) La acción que es ejecutada bajo orden es distinta de todas las demás acciones. Es percibida como algo *ajeno*; se la recuerda como un roce (...) Es importante para la orden el que provenga de *afuera*. Solo, no se le habría ocurrido a uno. Pertenece a esos elementos de la vida que son impuestos; nadie los desarrolla dentro de sí mismo (...)

El ser humano puede esquivar órdenes no prestándoles oído; puede esquivarlas no ejecutándolas. El aguijón —nunca se insistirá lo suficiente— sólo aparece con la *ejecución* de las órdenes. Es la acción misma que se efectúa bajo presión ajena, desde fuera, lo que en el hombre lleva a la formación de aguijones. La orden, que es llevada hasta la acción, estampa su exacta forma en el ejecutante; de la fuerza con que es dada y de su respectiva semblanza, de su superioridad y de su contenido en consecuencia depende la hondura y la dureza con que puede estamparse. Siempre permanece como algo aislado, y así es inevitable que todo hombre finalmente acumule un montón de aguijones, tan aislados como lo fueron las órdenes (...)

Según un sistema tan básico, Nauman resalta así la violencia de la 'comunicación' entre las personas, la agresividad soterrada en las palabras, el poder de las mismas y sus daños: paga y muere, paga y vive. Lo impositivo, la «orden» que Canetti desarrolla es *más antigua que el habla, sino los perros no la podrían entender. El amaestramiento de los animales descansa precisamente en el que ellos, sin que conozcan un habla, aprendan a comprender qué se quiere de ellos*²⁷⁶.

¿Alguien te puede obligar a vivir? ¿alguien te puede obligar a reír, a oler, a jugar, a escupir, a morir? La pregunta está planteada y las condiciones biológicas y culturales de 'libertad' tambaleadas por

²⁷⁵ Elías Canetti, «*Masa y poder*», Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2009. T.O. *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg, 1960. Trad. Horst Vogel. Cap. *La orden: fuga y aguijón* p. 354 y *Negativismo y esquizofrenia*, p. 378

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 354

una sencilla entonación: pero hay algo más en esta pieza que hace que volvamos sobre otros presupuestos que ponen en solfa el sistema del lenguaje como algo eficaz al entrar relación con las reglas y los juegos del lenguaje.

Las *listas de posibilidades* como procesos acumulativos y multidireccionales, nos pueden hacer pensar acerca de lo posible como apertura pero también como espacio de la confusión; el sencillo *sistema de la repetición* y la circularidad que Nauman propone de forma insistente como proceso indefinido, nos devuelve sobre este 'efecto', que construye la dimensión del sinsentido emanando de esta acción. La repetición como uno de los mecanismos de aprendizaje básicos, en su insistencia puede llegar a producir el mismo efecto que las operaciones sustractivas o de permutación previamente mencionadas, provocando la disolución de toda estabilidad y significado unívoco.

La repetición como en los juegos infantiles, hace que la profundidad de las palabras, sus sentidos importantes se desvanezcan en su reiteración y sucesión, hace que surja un sinsentido que violenta la palabra más radical, que en su abuso pierda sus propiedades y que el sistema de la comunicación se fracture como sistema fiable y eficaz.

La discordancia mental es elaborada a través de las constricciones a las que se somete y nos somete, son las formas con las que elabora y señala la tensión para la atención así como los espacios de la comunicación entre un 'yo', un 'tú' y un 'nosotros' que forman y conforman mensajes contradictorios.



***Good Boy Bad Boy** [Buen chico, mal chico] de 1985. Dos monitores de video, dos reproductores de vídeo y dos cintas de video (color y sonido). 60 min. y 52 seg. de duración; reproducción en forma de bucle. Dos soportes que sitúan las pantallas de los televisores a la altura de las cabezas de los espectadores.

Cien frases epigramáticas y de conjugación verbal: *yo era un chico bueno, tú eras un chico bueno, nosotros éramos chicos buenos, eso era bueno, yo era una chica buena, tú eras una chica buena, nosotras éramos chicas buenas, eso era bueno, yo era un chico malo, tú eras un chico malo, nosotros éramos unos chicos malos, eso era malo, y termina: yo pago, tú pagas, nosotros pagamos, este es el pago, yo no quiero morir, tú no quieres morir, nosotros no queremos morir, este es el miedo a la muerte*

La secuencia que elabora vuelve a situar el lenguaje en el entorno básico de la condición humana: *chico bueno, chica buena, chico malo, chica mala, hombre virtuoso, mujer virtuosa, hombre malo, mujer mala, estar vivo, buena vida, trabajo, juego, diversión, aburrimiento, sexo, amor, odio, comer, beber, cagar, mear, dormir, pagar, morir.*

El lenguaje como voz que se dirige a nosotros directamente es el diálogo que se basa en la relación intersubjetiva del yo lingüístico y el tú; además, los altavoces, dirigiendo sus mensajes hacia el exterior, implican al espectador, que también asume el lugar del sujeto en el intercambio.

Este *afuera* del que provienen, recuerda la «orden» de Canetti como las formas de lo indiscutible y definitivo, —*eso era bueno, —eso era malo, —esa es la virtud, —eso es el mal.* Nauman, utilizando

las estructuras gramaticales más simples, señala cómo las afirmaciones categóricas *funcionan* dentro de los marcos de su obediencia, pero algo más está implícito a su mecanismo:

A primera vista la repetición monótona parece recordar el recitado de una clase de gramática; pero el acoso de dos voces compitiendo y repitiendo el mismo ciclo de frases cinco veces cada una, nos sugiere el adoctrinamiento más que la educación. A esto se añade el contacto visual que los actores establecen con nosotros y la sostenida y creciente intensidad del recitado durante el decurso de los vídeos. La mujer aparece más nerviosa que el hombre, y le lleva un poco más completar la tarea. Esto provoca que la acción pierda sincronía y dicho proceso crea un efecto que nos recuerda el aire secuencial de la música de Steve Reich²⁷⁷

Como señala Benezra, la repetición monótona recuerda a una clase de gramática, pero en la sucesión de las frases de a dos, aparecen las contradicciones y la pérdida de sincronía como un efecto de discordancia que nos devuelve sobre las bases de los juegos de lenguaje, tal vez, como una opción de escape.

La repetición insistente, los errores que se producen subvierten el carácter limitativo de su objetivo y así es como la confusión y el sinsentido pueden ocupar el espacio de la poesía y la producción de arte.

Las reglas de Nauman por tanto son por un lado las reglas para desarmar las estructuras impositivas y hacerlas fracasar, y por otro para señalar bajo sus mismos mecanismos las formas simples de su operatividad. Si como dice Wittgenstein:

Cuando digo que la orden «Tráeme azúcar» y «Tráeme leche» tiene sentido pero no la combinación «Lécheme azúcar», esto no quiere decir que el pronunciar esta combinación de palabras no tiene ningún efecto. Y si tiene el efecto de que el otro se me quede mirando y abra la boca, no por ello digo que se trata de la orden de quedárase mirando, etc., incluso si yo hubiera querido producir precisamente este efecto²⁷⁸.

Al hilo de esta cita, el dibujo de 1966 en el que Nauman muestra cómo mediante flechas reordena las letras de la melosa canción de Elvis Presley *Love me Tender* a *Move to Lender* [*Ámame con cariño, Mover prestamista te*], provocando una lectura análoga a la que se refiere Wittgenstein.

Las combinaciones, los parámetros para la variabilidad implícitas a cualquier sistema práctico como el del lenguaje, hacen derivar los sentidos unidireccionales y muestran cómo las restricciones muestran precisamente por su carácter contenido, las posibilidades múltiples de desarticulación, así como de los efectos de lo imprevisible, de la dislocación mental como una de las búsquedas fundamentales de Nauman.

²⁷⁷ Neal Benezra, *op.cit.*, p. 38

²⁷⁸ Wittgenstein, *ibid.*, 331-333

*INTRO *Los códigos de la delimitación a) Instrumentos para la extensión y la inmovilidad. Arte personal y procesos de singularidad b/ Los procesos oscilantes: identificación-proyección/ movimiento-inmovilidad c) La producción de máquinas y procesos autónomos d) Secciones cerradas. Los vectores de la producción transitiva e) Las máquinas sensibles y los procesos interrumpidos f) La producción de procesos intensivos. Diagramas somáticos y maquínicos, emanaciones*

El trabajo de Rebecca Horn, deriva de una situación de reclusión como experiencia detonadora de una práctica artística inscrita en las operaciones del límite; entre 1969 y 1970 tiene que estar hospitalizada y aislada por una enfermedad pulmonar —provocada por trabajar con fibra de vidrio—, que deviene en una serie de trabajos hechos muchas veces en la cama.

La experiencia vivida es un dato esencial para la comprensión de un trabajo que subraya una desconfianza fundamental hacia las organizaciones institucionales para la salud como los espacios o «*contramundos*» en los que viven los cuerpos amenazados, y que realiza mediante la experimentación con el concepto y práctica de límite.

Como ella misma explica, escribir, anotar y dibujar se perfilan como las formas de mantenimiento de enlace con el mundo exterior, del que en ese momento se encuentra privada.

Escribí mi primer texto entre 1969 y 1970. Se parecían más a diarios llenos de textos, dibujos y bocetos, debido al tiempo que tuve que pasar en un hospital y en un sanatorio. Estaba completamente desconectada del mundo exterior, nadie podía visitarme; así que solamente a través de mi escritura me las arreglé para mantener el contacto con el mundo exterior. Las paredes de mi habitación estaban cubiertas con pequeños dibujos y notas, y tan pronto como se abría una puerta o una ventana todo empezaba a moverse, sólo con un poco de viento ²⁷⁹

La experiencia de la inmovilidad y el aislamiento, se configurarán como un elemento de análisis y procedimiento constante de la práctica artística de Rebecca Horn a partir de entonces, siendo el espacio restringido del hospital el espacio físico del límite que desde la ausencia de estímulos, la reducción para la funcionalidad y las normativas de comportamiento estrictas, se configura como un obstáculo para la conexión con el mundo exterior.

Desde un contexto en que el cuerpo se mecaniza con propósitos de cura, en los que el aislamiento es requerimiento de protección tanto para con los demás como para el propio cuerpo debilitado, encontramos el reverso de las formas del cuerpo individual frente al cuerpo social, junto al organismo institucionalizado y estructurado con finalidades de control de las anomalías.

Los parámetros del aislamiento y la inmovilidad son representativos de la forma en que la situación del control será analizada y desviada de sus finalidades prácticas con respecto al sometimiento y condicionamiento de los cuerpos; en el desvío de los elementos que configuran la primera de las situaciones de la subordinación, es en donde podremos localizar en adelante las construcciones de enlace de los elementos aislados mediante los instrumentos que Horn elabora como los dispositivos para una aparente conexión.

La forma en que lo institucional opera sobre la organización de lo humano es una de las referencias para producir una traslación de sentidos entre *la villa, el sanatorio, el asilo y el estudio como códigos*

²⁷⁹ «Rebecca Horn. *drawings, sculptures, intallations, films 1964-2006*». Martin-Gropius-Bau Berlin. Organized by Berliner Festspiele. 5 October 2006 -17 January 2007. Hatje Cantz. *Rebecca Horn in conversation with Joaquim Sartorius: a smile, the cage is too small for my body*. p. 189

para la delimitación, como los espacios en los que habitan y producen los cuerpos frágiles, y esta traslación no deja de revelar una interpretación que en su equiparación —espacios del límite— nos advierte de una lectura de la *práctica del arte como práctica de la vulnerabilidad desde el espacio del estudio codificado como lugar de la acotación*.

Topamos con un análisis de una situación circunstancial como fundamento de una práctica artística desde la que se efectúa un proceso de fuga particular, que mediante los mismos elementos que trazan las condiciones del orden estricto y de los mecanismos del control, se desvían de sus propósitos utilitarios hacia indicaciones y propuestas de orden poético, crítico y productivo.

La noción de *delimitación* tiene que ver por tanto con una lectura que se sitúa en el lugar de la abstención, de la contención y de la privación con el objeto de sujetar el cuerpo enfermo; desde un aislamiento verificado desde los órdenes arquitectónicos así como de los artilugios utilizados para el control de los ‘cuerpos frágiles’, lo restrictivo tiene así una presencia doble en relación a los estados de fragilidad: como espacio que lo contiene y como conjunto instrumental que media entre los cuerpos y sus objetivos finales, la protección y la cura.

El espacio que delimita, es el espacio de un *contramundo*, los lugares en los que nada sucede como los espacios en los que la conducta y el comportamiento son puestos a prueba.

La reclusión y la inmovilidad, el aislamiento y la improductividad, el tedio, la falta de estímulos, son las condiciones impuestas en cuyo objetivo se encuentra el control para la normalización y desde las que Horn genera otras causas de orden artístico que se vinculan con *un proceso del matiz, del estímulo ínfimo e imperceptible* que subraya la construcción de las posibles subversiones y perturbaciones de la primera condición.

De un modo similar a Nauman, el proceso de Horn no se constituye desde la negación de la situación, sino a través de una inmersión en los *parámetros* que la construyen: lo inmóvil, lo aislado y lo recluso como el lugar del análisis y procedimientos de la falla, de lo vulnerable y del temblor. Elaborando el límite *a medida*, el objeto consistirá en percibir el instante en el que lo disciplinado y controlado puede quebrarse, haciendo emanar una perceptibilidad que se humaniza al desvelarse en lo ínfimo: *‘todo empezaba a moverse, sólo con un poco de viento’*.

a) Instrumentos para la extensión y la inmovilidad. Arte personal y procesos de singularidad

En la búsqueda de salidas a la situación de aislamiento, reclusión e inmovilidad, Horn comienza a formalizar mediante dibujos y textos una serie de objetos adecuados a sus posibilidades físicas inmediatas, que más adelante, aún enferma y en la cama, construye cosiendo con materiales blandos, como telas y plumas.

Camisas de fuerza, sillas de ruedas, prótesis y vendajes son los aparatos de una inmovilidad instrumentalizada que habita en los lugares del condicionamiento estricto, en este caso, sanatorios, asilos y hospitales, y cuya referencia y utilidad constituye un paradójico modelo de las funciones de los objetos que Horn construye para una práctica artística singularizada. La improductividad y el tedio como consecuencia directa del aislamiento y la inmovilidad, producto de sus espacios y aparatos, deduce unos espacios y una instrumentalidad con finalidades distintas al utilitarismo pragmático de la supuesta protección y cura.

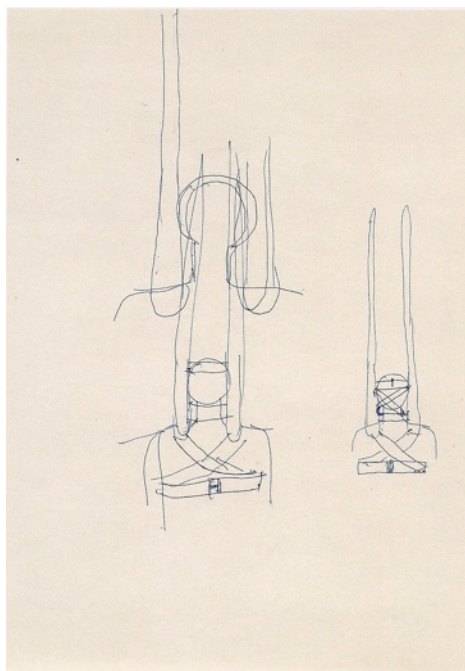
La *extensión corporal* como una forma de intensificar lo que se encuentra adormecido e inmóvil, como una forma de conectar lo que se encuentra aislado, como una amplificación de una percepción turbada de sí misma, es uno de los “escapes”, y de las trampas también.

Tiene sentido entonces que Horn denomine a las piezas que construye como «*instrumentos*», ya que su producción inicial, es una producción que elabora simultáneamente *aparatos para* la inmovilidad, los mecanismos de una contención que focaliza problemas y experiencias del límite, pero que estrechando e inmovilizando, extiende y amplifica las *medidas de los cuerpos* y por tanto la percepción al mismo tiempo.

Las estrategias a través de las cuales tratará los conceptos del control, de la tensión de la expectativa o de la crispación, tienen por objetivo la elaboración de una forma de enlace hacia una solución positiva al inicio, a través de conceptos como los de *extensión, equilibrio o calor* desde un límite que desequilibra la estructuración significativa de forma precisa.

Los parámetros prácticos a través de los cuales se originan y se desarrollan sus objetos y sus acciones, tienen que ver fundamentalmente con el análisis de la situación descrita, que son el referente del obstáculo, del impedimento como objetos e instrumentos derivados de la experiencia de una tediosa improductividad que puede encontrar en lo micro su estímulo.

La elaboración de *instrumentos y ejercicios* personalizados, será el proceso desde el que organiza las experiencias de reducciones-prolongaciones, núcleo de sus primeros trabajos; las directrices y funciones que los explican son las siguientes:



*PERSONAL ART²⁸⁰

Para todas las acciones realizadas entre los años 1968 y 1972 se estableció un número fijo de participantes, por cuanto sólo un círculo reducido hace posible la percepción interpersonal; es decir, no debe alzarse una barrera entre el actor y el público pasivo, sólo hay participantes. Cada acción cuenta con una figura central, punto de referencia de todos los actos. Esta persona lleva el instrumento, que permite a los otros participantes comunicarse con ella. El estar-situado-en-el-centro, con la atención de los demás puesta en el propio cuerpo, transmite la sensación de un ritual de iniciación. A la acción le precede un proceso que cuenta con la participación de la persona elegida. A partir de esta confrontación de deseos, proyecciones y representaciones surge un esquema sobre cómo y con qué se representa y se enfrenta la persona. El instrumento se construye y se adapta al portador. El hecho de probarlo, de adaptarlo y de llevarlo varias veces genera un mecanismo de identificación esencial para la acción. La persona permanece aislada durante la acción, apartada de su entorno cotidiano, permitiendo así una percepción ampliada de sí misma.

*Arte personal

REBECCA HORN, 1972

²⁸⁰ «Rebecca Horn»; catálogo editado con motivo de la exposición de Rebecca Horn en el Centro Galego de Arte Contemporánea del 9 de junio - 10 de septiembre de 2000, Ed. Institut für Auslands-beziehungen e.V. y CGAC, p. 24



***Ohne Titel** [Untitled / Sin título] de 1969. Tinta azul sobre papel, 29.7 x 21 cm.

***Bewegliche Schulterst ble** [Movable Shoulder Extension/Extensión de hombros móvil] de 1971. Tela, madera, dimensiones variables; fotograma de la película.

El conjunto de piezas de las «*body sculptures*» o «*extensiones corporales*» se desarrolla en torno al esquema operativo que Horn describe de esta manera y que denomina como *arte personal*.

Empezando por la *selección* de una persona concreta, con la cual mantiene un diálogo en el que se desvelan *deseos, proyecciones y representaciones*, surge un *esquema* de cómo y con qué esa persona se *representa* y se *enfrenta*.

A la selección, como primera fase del proceso de las esculturas personales, le sigue el proceso de adaptación, ejercicios y por último la acción que Horn desarrolla en un texto de la pieza ***Einhorn** [Unicorn / Unicornio] de 1970:



La primera vez la vi en la calle, pas  ante mí justo cuando yo me encontraba absorta en mis propias ensoñaciones de «unicornio» un ritmo especial al caminar, dar un paso antes del siguiente...

Trato de explicarle que quiero construir para ella un instrumento determinado de forma bien precisa, una especie de bastón para la cabeza; este bastón es de madera y debe intensificar sus movimientos en la marcha.

Pasamos las semanas siguientes determinando las proporciones adecuadas para su cuerpo, así como el peso y la altura del objeto y realizando ejercicios de alejamiento y equilibrio.

La acción empezó por la mañana temprano en un paisaje abierto. La bruma flota sobre los campos, el sol hace surgir de nuevo esta aparición, el unicornio.

Su conciencia esta electrizada, tensa al máximo: nada puede apartarla de su marcha en trance, impedirle medirse con cada árbol y cada nube. Y el trigo roza suavemente sus caderas, pero no sus hombros desnudos²⁸¹

El *instrumento* se construye y se adapta al *portador*, se prueba con el propósito de efectuar una *identificación* con el propio instrumento antes de llevar a cabo la acción y consiguiente registro tanto fotográfico como en película de Super 8 mm o de 16 mm.

La construcción del «instrumento» para las *medidas concretas* de una persona, desde una operación de «*prueba y adaptación para la identificación*», tiene como propósito efectuar un reconocimiento

²⁸¹ Ibid., «Envoltorio de plumas - camisa de fuerza desgarrada. Representaciones de papeles para cuerpos animados e inanimados» de Sergio Edelsztejn, p. 70

del portador con el objeto de su inmovilidad, como si de una *inmovilidad a medida* se tratase, así como de el ejercicio que de su utilización se deduce.

La *identificación* como una operación de proyección, se practica con el propósito de efectuar un reconocimiento y una *correspondencia entre el objeto y el sujeto* previa al registro de la experiencia de la acción.

Como prueba de las interacciones, como capacidad para ponernos en el lugar de lo otro, la identificación se configura como un ejercicio mediante el cual las propiedades del objeto son asimiladas en un procedimiento de cambio y performatividad que ya adelanta buena parte de las evoluciones del trabajo de Horn.

Las «*body sculptures*» siempre son una construcción material que amplifica y extiende las medidas de cada cuerpo, que operando como un obstáculo o una dificultad, genera simultáneamente una amplificación de las dimensiones físicas.

Esta doble disposición funciona sobre las bases de la perceptibilidad tanto del cuerpo como del espacio delimitados: la inmovilidad generada desde una extensión, es una formación duplicada y discordante, pero no por ello contradictoria.

Extensiones, acoples que funcionan como obstáculos e impedimentos, o a la inversa, la inmovilidad que opera como prolongación, son la doble configuración de estos objetos que denominados como «*instrumentos*», sitúa parte de la interpretación en un entorno significativo de los aparatos, las herramienta, los dispositivos, los utensilios, los útiles, etc.

Si pensamos los instrumentos como objetos que facilitan o posibilitan un trabajo, como herramientas que amplifican las capacidades naturales de los cuerpos con el propósito de aumentar su efectividad y su productividad, en el caso de las *body sculptures* esa efectividad y productividad es particular. Parecen hacer referencia a una funcionalidad que produce sus efectos mediante la adaptación, la prueba y el ejercicio, que tiene por objetivo construir una *intensidad singularizada*, una identificación con el dispositivo del impedimento, con el propósito de perturbarlo desde la acción artística, *de compensar el déficit vital*²⁸² que produce por estar emparentado con una práctica artística experimental, inmaterial y afectiva.

La construcción de un instrumento para la experimentación, la elaboración de un aparato personal que responde a requerimientos y enfrentamientos de orden totalmente particular, la fabricación de un objeto utilizable con el que tener una sutil experiencia de deseo, de obstáculo y de concentración ejercida en nombre propio —*conciencia electrizada*—, sin duda plantea la ambivalencia entre los ordenes de un contexto materialista que aplicados a los ordenes de las experiencias del afecto, resignifican sus sentidos sociales y culturales.

La práctica artística enfocada y practicada como un *proceso de singularización*, puede recordarnos a esos procesos auto-modelables, singulares como modos de subjetivación que afectan a todos los niveles —*intrapersonales, personales e interpersonales*— a los que hace referencia Guattari y que se vinculan con los modos en que la práctica es una práctica experimental:

La garantía de una micropolítica procesual sólo puede —y debe— ser encontrada a cada paso, a partir de agenciamientos que la constituyen, en la intervención de modos de referencia, de modos de praxis.

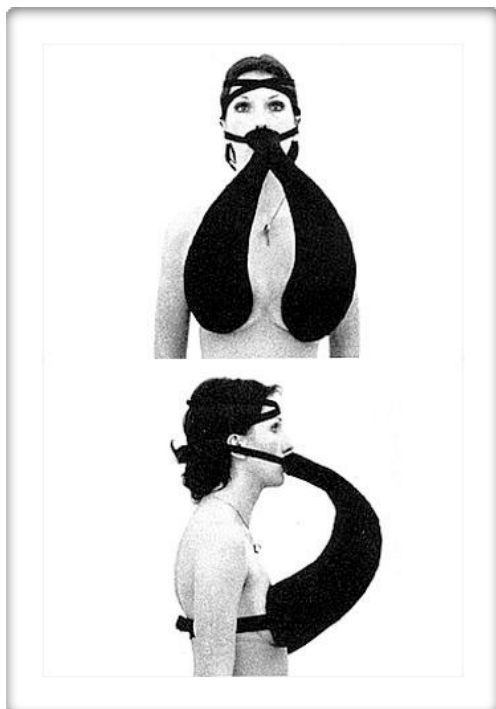
²⁸² *Ibid.*, texto «*The times goes by [El tiempo pasa]*» de Carl Haenlein, p. 14

Intervención que permita elucidar un campo de subjetivación, y al mismo tiempo, intervenir efectivamente en ese campo, tanto en su interior como en sus relaciones con el exterior²⁸³

¿Podríamos decir que Rebecca Horn se ha agenciado de los espacios y prácticas de lo hospitalario como organismo social y lo ha hecho derivar en práctica artística para lo singular? ¿que interviene subvirtiendo las causas y efectos de sus códigos para transformarlos en experiencia intensiva y afectiva?

La relación de estos parámetros hacen que la práctica artística se defina también por variables y conceptos como *el ejercicio, la prueba, el ensayo y la experimentación*, que nos remiten de nuevo a una práctica que practica, que elabora los espacios, los objetos, los instrumentos y las operaciones mediante procesos singularizados que producen inmaterialidad como la fragilidad, efectos intensivos como por ejemplo, la ternura.

•



***Cornucopia, Séance für zwei Brüste** [*Cornucopia, Séance for two Breast / Cornucopia sesión para dos pechos*], 1970; tela, dimensiones variables.

Sentir ternura por los dos pechos... guardar el calor que le es propio... tocarlos con suma delicadeza

La construcción de este instrumento: re-descubrir un cuerno curvo, forrado con un material suave y doblado a la inversa. Los pechos quedan separados del cuerpo, y el común aislamiento crea una comunicación continua. El instrumento genera una sensación de diálogo en el actor: el espacio interior directo que comunica la boca y el pecho crea el deseo de hablarse y de percibir individualmente ambos pechos, aislados de su entorno y separados el uno del otro: la propia facultad perceptiva se amplía para convertirse en un triángulo y proporciona individualidad a cada pecho, cual si fuesen dos seres separados entre sí²⁸⁴

El instrumento de la *Cornucopia* es un instrumento elaborado como dispositivo conector que a través de la respiración, del propio aliento, funciona produciendo calor en ambos pechos.

Comunicando la boca y el pecho, el aparato adquiere su función a través de un proceso casi automático como es respirar, cumpliendo su cometido como

conector del flujo de calor, de temperatura y de ternura también; asimismo, y como indica en el texto, se efectúa otra operación simultánea mediante la cual, la distancia entre ambos pechos parece aumentada.

El inevitable y casi siempre inconsciente proceso fisiológico de la respiración, como un proceso de intercambio y alimentación, se transforma en proceso experimental al constituirse y ser utilizado como proceso conector, al permutarse desde su función vital en proceso para una percepción

²⁸³ Guattari, «Micropolítica», *Cultura de masas y singularidad*; op. cit., p. 44

²⁸⁴ *Ibid.*, texto de Rebecca Horn, p. 18

insólita, de una auto-producción táctil, que mediante el instrumento de tela, produce e intensifica el efecto de calor y ‘ternura’ por el propio cuerpo.

Un segundo análisis o lectura proviene de su apariencia protésica.

Una prótesis es una extensión artificial que reemplaza o provee una parte del cuerpo que falta por diversas razones; el principal objetivo de un prótesis es sustituir una parte del cuerpo que haya sido perdida o que no exista a causa de un desarrollo incompleto, cumpliendo las mismas funciones que la parte que falta o supliendo al cuerpo de funciones de las que carece naturalmente.

La *Cornucopia* se ata a la cabeza y al pecho para configurar una imagen reconocible de vendajes y correas como artilugios de la inmovilidad y lo correctivo, y denominada como «extensión corporal» parece dotar al cuerpo de *funciones de las que carece*.

El cuerno desde su visión frontal genera la imagen de una especie de pulmón que, fuera del cuerpo, como ampliación y acople, reitera la función del órgano sacándolo del cuerpo, duplicándolo y haciendo una especie de circuito cerrado que funciona comunicando desde la levedad del aliento, partes y procesos corporales exteriormente aislados.

Podemos advertir las vías de fuga del impedimento hacia poéticas de lo sutil, como si el aliento produciendo calor fuese una forma, que aún en su levedad, sirviera como factor de supervivencia como en Beuys, e incluso subvirtiendo la función del instrumento que adquiere así rasgos de ‘humanidad’ en su operatividad aunque en su apariencia remita al cuerpo intrumentalizado para el control, estructurado e inmovilizado para su normalización.

La identificación con el objeto de tu propia inmovilidad, la construcción a medida de aquello con lo que uno *puede representarse y quiere enfrentarse*, genera un mecanismo en el que la imagen de lo violento cohabita con la función del calor y la ternura, con la prolongación conectiva de calor dificultando considerablemente un espacio de experiencia y lectura unívoca.

El objetivo de identificarte con el objeto, desvela una perturbación y agresividad implícitas a la identificación de lo restrictivo como *formas sospechosas de positividad*, señalando hacia los espacios del trastorno de la conducta provocadas por la percepción mermada.

Dobles lecturas de un aparato para la ternura y el calor tanto como del impedimento y la restricción que el objeto produce y procesa; confusión con la imagen que no parece ser indicativa de la función para la que ha sido diseñado el instrumento; ambigüedad del objeto que tiene una extraña utilidad; dudas acerca de una aparente representación que se diluye en factores y experiencias personales no desveladas, etc. y que sumadas a textos de orden poético que acompañan a algunas de las extensiones corporales como la inmediatamente descrita, amplían los posibles sentidos de la pieza hacia los espacios de la interpretación mitológica como en este caso, la *cornucopia* como el “cuerno de la abundancia” multiplicando y confundiendo aún más las dimensiones de su interpretación.

Los documentos que Horn aporta como parte de la producción y procesos de estas piezas, son los dibujos esquemáticos del aparato en construcción, textos, fotografías y vídeos de la acción, así como el propio objeto, que si bien nos dan las claves desde las que podemos conocer tanto su procedimiento como su funcionamiento, a la hora de relacionar sus dimensiones pragmáticas nos encontramos ante el dilema que construye entre los instrumentos del control y los de las experiencias del afecto, entre las imágenes de la violencia y las de la ternura, entre los espacios

organizados del control y los de la práctica artística, entre la producción, los procesos, las imágenes y las acciones de las que no podemos determinar con exactitud, qué es la obra, cuáles sus cometidos.

Esta ambigüedad entre los procesos, las acciones, las funciones, los objetos y las imágenes que producen estos *instrumentos*, estas dimensiones carentes de una lógica relacional que nos desvíe, posibilitan una apertura interpretativa que *funciona desde lo disociado*; y es precisamente en este punto desde donde Horn introduce toda la gama de movimientos y producciones entre lo aislado, como las formas de un imaginario perturbado por sus propios límites, y lo afectivo, como las formas de una percepción intensificada.

Visto en conjunto, el aislamiento de la figura, la restricción de lo físico, la ampliación mecánica de las extremidades del cuerpo y la concentración de la percepción sensorial parecen deletrear el mensaje claro de que *la comunicación interpersonal no se produce*.

El aislamiento que estos aparatos generan, no parecen resolver el obstáculo a través de sus participantes, ni de su ternura, ni de su calor, ni de su equilibrio tampoco, sino que parecen reiterar la dificultad, por no decir imposibilidad de salvar la situación de captura; sus instrumentos son las correas y las barras, las máscaras y los corsés, y sus movimientos son las repeticiones, las constricciones y los automatismos que desvelan la elaboración de las condiciones de una *autonomía deficitaria*.

Si las prótesis como *extensiones artificiales que reemplazan o proveen una parte del cuerpo que ha sido perdida o que no existe y cumple las funciones de la parte que falta o lo suple con funciones de las que carece*, ¿qué es lo que reemplaza o de qué proveen las extensiones corporales de Horn? las prótesis de Horn parecen construir primero la falta y el control para después suplirla o subvertirlo, o tal vez las extensiones son elaboradas para completar algo que no es visible y que entonces podría remitir a funciones de orden afectivo como la ternura y el calor como los factores de la pérdida o ausencia en la construcción de los cuerpos insensibles y mecanizados.

b) Los procesos oscilantes: identificación-proyección / movimiento-inmovilidad



***Bleistiftmaske** [*Pencil Mask / Máscara de lápices*], 1972, es un instrumento-máscara compuesto de tela y veintidós lápices; una estructura de correas horizontales y verticales en cuyas intersecciones están los lápices que apuntan hacia el exterior.

Pencil Mask forma parte de "Performances 2" o "Ejecución II" de 1973 la película que reúne la documentación de nueve performances: *Unicorn, Head Extension, White Body Fan, Finger Gloves, Feather Finger, Gavin, Cockfeather Mask, Pencil Mask, Cockatoo Mask*. Película de 16 mm, color, sonido y una duración de 38 minutos.

En *Pencil Mask*, la propia Rebecca Horn mediante movimientos repetitivos, gira la cabeza de un lado a otro, trazando las marcas que dejan los lápices sobre una pared.

Al principio únicamente se ve la parte superior de la espalda de alguien que se balancea con un ritmo furioso frente a una pared; esta oscilación constante y dinámica, acompañada por el sonido de

los arañazos de los lápices, va cubriendo poco a poco la pared con una red de marcas hechas de izquierda a derecha.

Doris Von Drathen hace referencia a esta pieza vinculándola con el retrato, la presencia como actividad o la sombra como producto del siguiente modo:

Un lápiz de cinco centímetros de largo se adjunta en cada punto donde se cruzan las cintas. Los lápices están puestos de punta en la frente, las sienes, las mejillas, nariz, boca y barbilla de tal forma que reproducen la forma de la cara en el aire, de ahí el título de máscara de lápices. En el vértigo del constante vaivén de la cabeza, en la energía liberada de dibujo, este torrente de trazos de grafito componen progresivamente un retrato de la artista. Para los diferentes grados de sensibilidad, cada parte de la cara ejerce distintos niveles de presión en los respectivos lápices, generando la red de líneas que vibran entre la luz y la oscuridad, como por propia voluntad. Lo que gradualmente emerge de la pared es de hecho una sombra como la proyección de un retrato. Rebecca Horn llama ella misma al dibujo como "*una cara como si estuviera escrita por el viento*"²⁸⁵



Si vinculamos el proceso de construir la máscara como el instrumento y elaboración de lo restrictivo, la forma como funciona y por tanto debe ser utilizado y lo que produce, a la lectura de Von Drathen, relativa al retrato —como fantasma, sombra, resto, marca, huella—, volvemos sobre el concepto que Horn adelanta en el texto de **arte personal* acerca de la *identificación* con el objeto del impedimento, como un objeto y una actividad en la que se proyectan sus representaciones y sus miedos: *aquello que va a experimentar tanto como aquello con lo que se va a enfrentar el participante*.

Construyendo las extensiones corporales a la medida de su portador, objetivan las fallas y los deseos de forma particular, si bien esta individualidad no suaviza el factor violento implícito a estos instrumentos, que si bien pudiera parecer un elemento construido desde la deferencia, su identificación podría relacionarse con formas sádicas de relación como las definidas por Melanie Klein, estudiadas e interpretadas por Julia Kristeva:

Se comprende entonces que, si el objetivo de la identificación proyectiva es desprenderse de la parte indeseable del self —amenazante porque la ha desintegrado la pulsión de muerte, y esto en beneficio de una inversión de las identidades—, lleva a destruir el objeto, a vaciarlo para poseerlo. Pero cuando la identificación proyectiva pone en el otro las partes buenas del yo frágil para protegerlas, puede conducir a una idealización del objeto que, por su carácter excesivo, lleva a su vez a la desvalorización del yo (...) Estos múltiples valores de la identificación proyectiva hacen de ella una noción de doble empleo. Por una parte, describe los estados patológicos, en especial la psicosis maníaco-depresiva, o el delirio somático. Pero, por otro lado, el juego perpetuo de la proyección-introyección constituye lo que Florence Guignard denomina "*una respiración psíquica*"²⁸⁶

Como dispositivos productivos de calor, equilibrio o huellas, el sujeto se identifica con su formalización tanto como con su función inmovilizadora y en esta condición surge el vínculo con el

²⁸⁵ Op. cit., Doris Von Drathen, *«The heartbreak of drawing. On the circulation between performance, sculpture and painting»* [La angustia del dibujo. Sobre la circulación entre la performance, la escultura y la pintura], (trad. doctoranda) p. 130

²⁸⁶ Kristeva, Julia. *«El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. Tomo II. Melanie Klein»*, Ediciones Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2001 p. 65
T.O.: *«Le génie féminin. La vie, la folie, les mots. Tome II. Mélanie Klein»*; Paris, éditions Fayard, 2000

dobles empleo que Klein le da a la *identificación proyectiva* como un mecanismo según el cual se destruye una parte indeseable al tiempo que se protege lo frágil en *un juego perpetuo denominado como respiración psíquica*.

¿Podría tener relación esta lectura con las extensiones que inmovilizan de Horn? ¿con los instrumentos en los que los participantes proyectan sus miedos y deseos hasta el punto de identificarse con ellos? ¿es la producción artística la experiencia de la micro-percepción —calor, equilibrio, huella— que hace que superen la condición limitante y puedan retratarse?

Sergio Edelsztein se refiere a este proceso de las esculturas corporales como *el proceso de curación, cuando el cuerpo supera sus límites y encuentra reposo y cobijo en la enfermedad y el dolor*, [las extensiones corporales] *muestran el cuerpo transformándose enigmáticamente, como procesos alquímicos*²⁸⁷

El proceso entonces no encontraría la solución, la conclusión o el producto de su pragmatismo en la cura como una forma de superación, ni en la destrucción de lo amenazante ni en la idealización de las partes buenas, sino en el cobijo de la propia enfermedad, en la protección que lo anómalo podría producir, al amparo de la fragilidad, refugiado en la vulnerabilidad y el límite se produciría esa especie de *respiración psíquica* de *introyección-proyección* —inspiración-expiración—, como una oscilación constante.

El dibujo que produce la máscara de lápices tiene que ver con un movimiento compulsivo de la cabeza cuyo movimiento repetitivo de izquierda a derecha y de derecha a izquierda nos hacen deducir el gesto de un insistente «no» o acción de negación; una forma de rascar y arrastrar concienzudamente la cabeza en la proximidad de una pared que no se puede traspasar, sólo marcar y rasgar los vectores de la delimitación, de los espacios en los que se desvela la vulnerabilidad.



El rudimentario aparato necesita de su portador para ser funcional, pero en esta relación se termina imponiendo sobre el cuerpo al que se adapta; en la forma de funcionar como dispositivo, la *máscara de lápices* señala por tanto hacia la primacía y sometimiento de la extensión, en detrimento de la voluntad e intención del cuerpo, en relación a la renuncia de medir con la mirada y a trazar líneas con mano firme en una imposición del instrumento del límite, en detrimento de la libre autonomía del hacer y decir.

Construido para dibujar con la cabeza, un movimiento de fricción sobre la superficie produce las marcas y el sonido de su desplazamiento, en cuya sonoridad topamos con el *chirriante* efecto de su función formal, un *rechinar* que podemos ver en obras posteriores y que se conecta con una tactilidad propia de las cualidades funcionales de sus piezas, que no hacen sino subrayar la dificultad de sus relaciones con el *acto de hacer*.

²⁸⁷ *Op.cit.*, p. 70



***Untitled**, 1979 [Bruce Nauman] es otro ejemplo de cómo la función del arte, el «cómo», la práctica, el plan, se convierten en dilema; dibujar con la cabeza, dibujar con los pies son disposiciones que plantean los problemas y las cuestiones del arte en relación a una pragmática funcional y cualitativa, del pensar, del hacer y el decir frágiles y plantean lo dificultoso como alternativa según la cual reducir el control sobre los resultados es una de las posibles soluciones.

Lo individual no es sinónimo de autonomía en este caso, sino impedimento particularizado en donde el portador del instrumento experimenta una percepción relacionada con un sentido de la tactilidad, que aún desde los materiales más suaves y blandos, como las plumas o las suaves telas, aparece desmembrada, alterada e impedida y así construye una percepción disociada.

Añadiendo dificultad, el ejercicio con el instrumento oscila entre la concentración, la crispación, la sutil disciplina y una delicadeza directamente conectada con una supuesta agresividad y violencia del obstáculo impuesto, con la tensión, con la ausencia de colaboración y con la accesibilidad mermada para atrapar el objeto de algún deseo.



***Handschuhfinger** [*Finger Gloves/ Dedos de guantes*], 1972. Performance; tela, madera de balsa, longitud 70 cm.

Por su carácter de prueba y ejercicio individual y personalizado, *las extensiones corporales* pueden remitirnos al deseo como el *flujo o energía intencional* que tiende o se extiende hacia objetos en la distancia; como práctica con el instrumento que impide la movilidad normal del cuerpo, prolonga sus medidas permitiendo tocar e intuir espacios y objetos desde la distancia; lo disociado se conecta y el objeto mediador produce la intensidad del acto, la materialidad del deseo, su carácter y función productora de conexiones.

Observando las cosas desde un punto de vista fenomenológico, el deseo se muestra en conexión directa con los más diferenciados elementos de su entorno — que van de la familia al cosmos²⁸⁸.

Volviendo a la máscara de lápices, como un dispositivo que funciona dejando la huella de un movimiento del cuerpo repetitivo, funciona dejando el rastro de una dinámica de la distancia y lo disociado, y deja los signos de una relación entre el cuerpo y el instrumento en el que el dominio o la necesidad del uno sobre el otro, se proyecta tanto visualmente como auditivamente sobre una pared.

La producción y la productividad son contravenidas o al menos reinterpretadas desde la precisa elaboración del instrumento de su imposibilidad o de su misma renuncia; el dibujo se contradice operativamente desde el dominio de un aparato que extiende las medidas del contorno de la cabeza de su portador y desde esa extensión produce el descontrol de la percepción e intención de su

²⁸⁸ Guattari, «Inconsciente maquínico»: *deseo como producción*; op.cit., p. 282

pragmatismo en beneficio de un dominio y control de la herramienta, así como de los resultados que de éste se derivan; el instrumento por otro lado requiere del cuerpo que se mueve para ser productivo, para ser generador de una sombra, de una presencia difusa proyectada en la pared.

La aparente dificultad se elabora para explorar la percepción de la inmovilidad a través del movimiento en el espacio por medio de apéndices que funcionan como mediación, acción y producción, y produce un rastro, pero fundamentalmente funciona transformando el conflicto en intensidad y proyección de afecto, permutando el impedimento en refugio.

El cuerpo sistematizado y el instrumento animado configuran así una relación indispensable para ser funcionales en cuya relación operan dimensiones que se conectan con el plano arquitectónico tanto con el fenómeno intensivo deducido de sus vínculos.

El movimiento del cuerpo que el instrumento genera es repetitivo y sistemático, como un péndulo oscilante, con un tono robótico que anticipa la hibridación entre funciones orgánicas y maquinicas, con los movimientos automatizados de los cuerpos y los movimientos temblorosos de las máquinas que caracterizan buena parte del trabajo de Rebecca Horn.

c) La producción de máquinas y procesos autónomos

El trabajo de Horn, desarrollado desde el análisis del aislamiento y desde los parámetros que elaboran los instrumentos de la inmovilidad, de la privación, de la contención y de la abstinencia del libre actuar —*de una tediosa improductividad*—, son una muestra de cómo las disposiciones en torno a las proyecciones e identificaciones particulares, formaban los dispositivos de una ambigüedad entre lo extensivo y lo restrictivo y se conformaban como los procesos de lo intensivo y del afecto.

Las extensiones corporales como elementos de acople, producían un incremento restrictivo que desde lo exterior, conectaba y perturbaba la percepción de diferentes partes del cuerpo, así como transformaba y alteraba su morfología; los instrumentos, generando ternura y calor, equilibrio y prolongación, contenían un aparente reflujo negativo en su formalización que nos remitía constantemente a elementos protésicos, a artilugios de corrección e inmovilización como procedimiento de sometimiento y que derivaban en protección del cuerpo.

El arte personal* vinculado al concepto de «*instrumento*», implicaba una relación de extraña utilidad —como obstáculo que creaba la tensión entre los deseos del hacer y los impedimentos que el aparato imponía— que ahora se reescribe.

Poco a poco la precisión se agudiza en unos dispositivos maquinicos que dejan de necesitar *al cuerpo de las extensiones* para ser funcionales y en este proceso de autonomía, se construye una relación distinta entre ambos que con el tiempo abandona paulatinamente toda participación activa.

Estas cuestiones se desarrollan en torno a la elaboración de la *emancipación del objeto*, en torno a los vectores de una *operatividad independiente* que va dejando al cuerpo como un elemento *de la recepción, de la expectación, de la inacción y de la trampa*, reconfigurando las relaciones de subordinación entre instrumentos, máquinas y cuerpos.

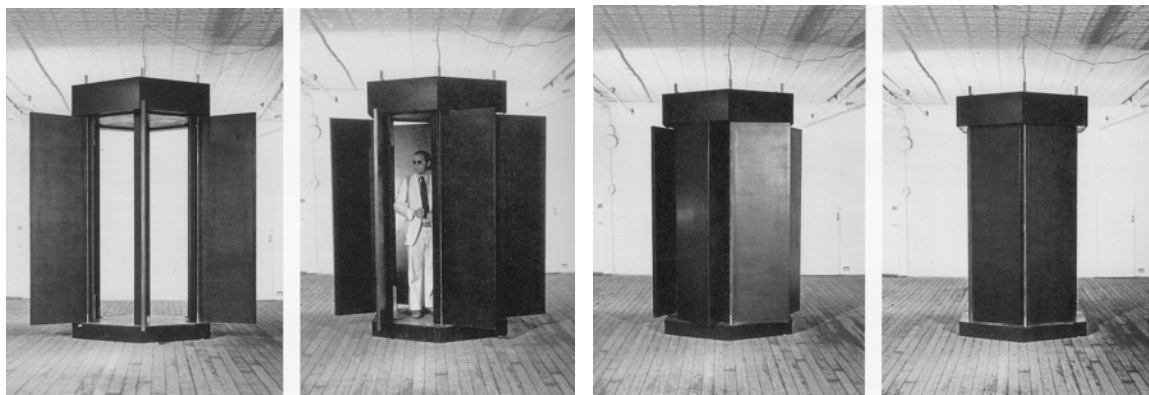
Los vínculos de funcionalidad evolucionan hacia una presencia de los elementos mecánicos que dejan al participante ante un evento milimétricamente elaborado en el que se vislumbra la

anulación de toda voluntad en beneficio de la soberanía de unos aparatos sordos ante lo que la expectativa debe realizar.

A partir de *Die Chinesische Verlobte* [*The Chinese Fiancée/La prometida china*], de 1976, esta tensión se resuelve en una *parálisis* ante la auto-producción de procesos que los nuevos aparatos generan. El texto que Rebecca Horn²⁸⁹ escribe para acompañar a «*La prometida china*» es la descripción formal del funcionamiento del artefacto, el «cómo» de esta pieza:

Un pequeño templo negro hexagonal; las seis puertas están abiertas de par en par y esperan que tú entres. Cuando pisas el suelo del espacio interior, todas las puertas comienzan a cerrarse al mismo tiempo, lentamente, en silencio. La luz es aspirada poco a poco en torno a ti, la oscuridad empieza a envolverte. El verdadero shock se produce mucho más tarde, cuando te das cuenta de que has caído en una trampa, de que estás encerrado; ya no puedes escapar y es imposible abrir las puertas. El movimiento demasiado lento y regular de las puertas —más bien la imitación de una respiración suave— podría engañarte y hacerte permanecer en este espacio, esperando. Encerrado en la oscuridad, tratas de mantener el equilibrio, procuras mantenerte en una posición vertical palpando a tientas las paredes lisas y pulidas. Pero de pronto te sientes rodeado por un susurro de palabras chinas. Las palabras chinas son como el hálito invisible de una conversación musical. Te resignas a someterte a esta situación forzada de encierro..., a la oscuridad y a la angostura del recinto. Entonces con una brusquedad excesiva, se abren todas las puertas y vuelven a liberarte en una claridad deslumbrante y tranquilizadora

Die Chinesische Verlobte estrictamente producido bajo los parámetros de un mecanismo autónomo con capacidad para reaccionar ante la presencia de una persona, es el adelanto de la traslación del cuerpo al espacio del aislamiento, pero ante todo, de los instrumentos rudimentarios de las extensiones corporales a la utilización de *mecanismos tecnológicos complejos* —desde sencillos motores eléctricos a complicados mecanismos de control—.



***Die Chinesische Verlobte** [*The Chinese Fiancée/La prometida china*] 1976. Madera barnizada de negro, construcción de metal, motor, cinta grabada con las voces de las mujeres chinas.¹

En *Die Chinesische Verlobte*, podemos comprobar las variaciones que introduce en sus procedimientos como producciones de lo restrictivo y como parámetros del encierro relacionados ahora con el espacio de lo maquínico, del dispositivo, del sistema o mecanismo que funciona de manera *autónomamente precisa*.

²⁸⁹ Rebecca Horn. «*The Glance of Infinity*», Kestner Gesellschaft, Hanover, and Scalo Verlag, Zurich, Berlin and New York, 1997. p. 70

Como una elaboración sutil de la trampa, esta pieza ya muestra la forma en que Horn construye sus máquinas como un *sistema funcional* —delicado y violento—, que deja entrever en su configuración la *intención de insuflar* a estos aparatos caracteres de orden distinto a la funcionalidad y eficacia-para-el-resultado —como el criterio racional de la productividad de orden económico—, y en función de una *producción de procesos* análogos a procesos somáticos como la respiración, que situados entre los ordenes de lo inmóvil o inanimado y de lo móvil y animado, los hace entrar en relaciones dimensionales de afectividad, fragilidad y vulnerabilidad construidas.

La producción de esta máquina infiere un procedimiento estratégico prescrito para una relación paradójica entre un dispositivo insuflado de cualidades humanizadas y un ser humano paralizado ante esta autonomía; cuando dice que el aparato *espera a que tú entres*, que el *movimiento demasiado lento y regular imita una respiración suave* o que el susurro incomprensible de las palabras son el *hálito invisible de una conversación musical*, muestra cómo el aparato es un dispositivo reproductor de procesos vivientes y energéticos.

El carácter de esta pieza subyace en las palabras de Horn, que describe el proceso mediante el cual la pieza opera como mecanismo de intensidades —*la luz es aspirada, la oscuridad empieza a envolverte, imitación de una respiración suave, te sientes rodeado por un susurro, te resignas a someterte, brusquedad excesiva, vuelven a liberarte, claridad deslumbrante y tranquilizadora*— que han sido organizadas mediante un procedimiento necesariamente escrupuloso que genera las condiciones y las directrices de su curso: el proceso del aislamiento, de su resistencia y de su liberación, en este caso.

Elaborado como una trampa que subvierte las condiciones de autonomía y subordinación tanto como las de lo móvil y lo inmóvil, hace que el proceso del encierro —aún cuando tiene una resolución en su apertura—, funcione con un objetivo: lograr que el partícipe de la seducción y el embaucamiento logre en la resignación y la espera, en palabras de Horn, *sobreponerse a sí mismo*²⁹⁰.

Cuando Nauman²⁹¹ describe su práctica como una práctica que tiene que ver con *hacer cosas que particularmente no se quieren hacer, con ponerse en situaciones desconocidas, a partir de resistencias para averiguar por qué estás resistiendo, como una terapia* y cuando define su práctica dentro de la categoría de *arte privado*, parece que podríamos utilizar casi las mismas palabras para definir buena parte del trabajo de Horn.

Si además sumamos una segunda serie de performances realizadas y registradas en su estudio de Berlín —y previo a *The Chinese Fiancée*— entre el 10 de noviembre de 1974 y el 28 de enero de 1975 bajo el título de «*Exercises in nine parts: Dreaming under water of things afar, documentation of eight performances with an epilogue*»²⁹², [*Ejercicios en nueve piezas: dormir bajo el agua y ver cosas que acontecen a gran distancia, documentación de ocho performances con un epílogo*], tal vez las conexiones nos parezcan más cercanas.

²⁹⁰ Rebecca Horn, *ibid.*, p.130

²⁹¹ Nauman, *op. cit.*, p. 129

²⁹² Película de 16mm, sonido, 42 minutos que engloba: *Touching the walls with both hands simultaneously, Blinking, Feathers dance on the shoulders, Keeping hold of those unfaithful legs, Two little fish remember a dance, Rooms meet in mirrors, Shedding skin between moist tongue leaves, Cutting one's hair with two pairs of scissors simultaneously, When a woman and her lover lie on one side looking at each other; and she twines her legs around the man's legs with the window wide open, it is the oasis*

Incluidos los parámetros de variabilidad que Nauman introduce con sus pasillos y sus carteles de neón, así como Rebecca Horn apunta hacia la elaboración de las condiciones de los espacios del aislamiento y los mecanismos autónomos/automatizados —como si una indefinición entre el agente y el paciente de la acción se tratase— que sin embargo siguen conectados, aunque de una forma distinta, a una concepción poética, proyectiva y de identificación entre el sujeto y el objeto de la acción.

Los agentes de la producción en estos años, parecen haber acortado la distancia con respecto a las libres interpretaciones y manipulaciones de sus trabajos para de nuevo encontrarnos ante unas prácticas artísticas que producen mecánicas que se pueden describir de forma concisa y rigurosa, mediante una definición que instruye, dirige y limita el territorio en el que se inscriben.

Por eso no es extraño que los textos, los esquemas, los documentos etc. formen parte de modo equivalente del conjunto de dispositivos que hacen de la pieza una obra de arte.

d) «Secciones cerradas». Los vectores de la producción transitiva

El ejemplo de ***Die sanfte Gefangene** es representativo de una ubicación y función multiplicada del mecanismo; relacionado con *The Chinese Fiancée*, esta pieza funciona como un sistema de aislamiento y encierro muy similar en los términos de su producción y de su operatividad, pero deja de ser únicamente una máquina experimental y el registro de su funcionamiento, para pasar a formar parte del primer largometraje que Horn realiza en 1978 bajo el título ***Der Eintänzer** [El bailarín].

•

***Die sanfte Gefangene** [*The Feathered Prison Fan/La dulce prisionera*] de 1978; metal, madera, plumas de pavo real y motor; 110 x 83 x 32



Las plumas de avestruz, unidas por cañones, forman una suave y plumosa celosía, un doble abanico de plumas en cuyo espacio circular central puede permanecer de pie cómodamente una persona.

De un modo análogo a *Die Chinesische Verlobte*, su mecanismo funciona mediante un proceso suave y pausado de encierro que genera una agradable penumbra y un leve calor, que vuelve a abrirse al espacio exterior paulatina y repetidamente.

La idea del proceso del encierro como un estado ambivalente que oscila entre la inmovilidad y la protección, el aislamiento y el refugio, es más evidente en esta pieza que

con un movimiento envolvente construye un espacio *templado y suave*, dentro de otro espacio, el estudio, y en cuyo procedimiento la interacción se ve mermada en relación a las extensiones corporales, y al igual que en *Die Chinesische Verlobte*, el único requerimiento para que la máquina funcione y produzca su efecto es una *presencia paralizada*.

El mecanismo, como producción conceptual referida al encierro y a la protección, al cuidado y la violencia, muestra un carácter pluridimensional que funciona como elemento de la narración, como sistema para los acontecimientos, como un objeto dinámico que en el contexto del cine de Horn, traza una interdependencia, identificación e interrelación entre los sujetos y los objeto-máquinas, disolviendo los límites de una definición diferencial dentro de un marco organizado con la precisión de un reloj.

Como parte del largometraje, esta pieza junto a un *columpio homicida*, *horquillas de pelo peligrosas* o *una mesa que baila* conforman junto a los actores, el reparto de la película *El bailarín*.

Rodada íntegramente en el estudio que Horn tenía alquilado en Nueva York, *Der Eintänzer* ya no se plantea para personas concretas sino para el juego de acontecimientos que tienen lugar en un espacio concreto, en un lugar específico, su estudio.

Rebecca Horn subarrenda el estudio las temporadas que está en Europa confiando sus objetos personales a desconocidos, situación que le lleva a rodar la película pensando acerca de *cómo gente desconocida establece relaciones con su mundo privado a través de sus posesiones de una manera extraña y fortuita*²⁹³.



***Der Eintänzer [El bailarín].** 16 mm, color, sonido, 47 min., en lengua inglesa y extensión de largometraje; guión y dirección: Rebecca Horn; prod. y cámara: Bodo Kessler; asistente de cámara: Peter Schnall; ed.: Inge Kuhnert; sonido: Morning Pastorak; voice-over: Rebecca Horn; colaboración en objetos: Dieter Müller. Actuación: Timothy Baum (Max), Greta Konstantinescu (Geta), Elisabeth Martin (Mary), Kathleen Martin (Kathleen), Nada (Sushi-Chef), David Warrillow (Frazer) and Kim Araki, Lisa Friedmann, Kristina Maria Jaroshenka, Susanne Diana Lee, Donna Ritchie.

Cuando se accede por primera vez a este espacio, se entra en un mundo cerrado en su continuidad, configurado por las personas que lo habitaron, un mundo que vive en sí mismo. Las paredes, los espejos, hasta las ventanas poseen vida propia, respiran, no cesan de transformarse con la luz.



El pasado vivido se percibe en historias, que despiertan asociaciones y se convierten al mismo tiempo en espacio libre para la fantasía. Si alguien decide habitar este espacio, sus ensoñaciones adquirirán densidad y se independizarán en nuevas historias.

Sólo queda por ver si la acción construida específicamente para tal espacio ya se ha producido o si empieza a desplegarse en ese preciso instante. Titubeando, la piel nueva de los acontecimientos se posa sobre el espacio y procura ser idéntica²⁹⁴.

Con claros referentes animistas, el espacio es descrito en el texto de *Der Eintänzer* como un mundo cerrado, como un conjunto de elementos poseedores de vida propia, que respiran y se transforman

²⁹³ Sergio Edelsztein, op.cit, p. 73

²⁹⁴ Texto de Rebecca Horn para *Der Eintänzer*, 1978, op.cit., p. 50

de forma independiente, y en consecuencia, los nuevos habitantes —un ciego, las bailarinas, unos mellizos, un cocinero japonés de sushi— generan nuevos acontecimientos a través de *relaciones transitivas* entre lugares, objetos, acciones y tiempos y a través de lo cual se intercambian energías, papeles y funciones construyendo una *extraña y fortuita* narración.

Las permutaciones que se suceden en el plano acotado del estudio —ahora alquilada como escuela de baile— tienen que ver con las infinitas variables que abren las identificaciones y proyecciones, los roles y las funciones intercambiables, las intersecciones en las que se produce el instante o punto en el que se puede plegar, desplegar o desplegar el acontecimiento, la historia.

The Feathered Prison Fan nos sirve por tanto como ejemplo de un nuevo modo de ubicar y entender las funciones de unos aparatos que cobran vida, ahora cumpliendo un rol dentro del contexto de relaciones que híbridan y permutan los aparatos y los cuerpos, vinculándose en un nivel intermedio entre lo fisiológico —que aquí parece inerte— y lo maquínico —que aquí surge con agitaciones sensibles—.

El ejemplo de *The Feathered Prison Fan*, la doble rueda de plumas de avestruz o la mesa —***Tanzender Tisch** [mesa danzante]— que hacia el final de la película comienza a moverse mecánicamente, con nerviosismo, intentando simular un tango, adelanta una producción en donde los objetos cotidianos se somatizan y en donde el parálisis de los cuerpos se agudiza como disposición productiva de interrelaciones generadoras de situaciones y narraciones.

Los territorios delimitados o secciones cerradas son en el trabajo de Rebecca Horn, el lugar de un contramundo, de un plano espacial fijo y escindido que no se rige por principios de organización lógicos sino por relaciones transitivas —entre un conjunto de personajes, máquinas, objetos, espacios y tiempos—, de producciones paradójicas y de intensidades, de espacio-tiempos disociados de su función normativa, y que se vinculan a la inmovilidad de las prótesis desde el proceso del encierro y el aislamiento, desde el plan que amplifica la percepción de movimiento y reposo, y que así *hace perceptible lo imperceptible*.

Los códigos espaciales de la delimitación son el fundamento de los tres largometrajes que rueda, el primero de ellos en el estudio, *La Ferdinanda* (1981) en un viejo palacio renacentista y *Buster's Bedroom* (1990) en un sanatorio psiquiátrico en California y que son ejemplos de lo denomina como “secciones cerradas” dentro de las que se producen las más extrañas relaciones y acontecimientos.

e) Las máquinas sensibles y los procesos interrumpidos

Desde un análisis cronológico de las derivas del trabajo de Rebecca Horn, podemos advertir un proceso que desde las extensiones corporales —como instrumentos interdependientes del movimiento de los cuerpos—, tiende paulatinamente a la emancipación funcional de sus aparatos.

Desde las extensiones corporales en las que la interdependencia era análoga, a las secciones cerradas en las que la interrelación con el mecanismo subordina la acción a una presencia, hasta llegar a *Tanzender Tisch* [mesa danzante] de *Der Eintänzer*, como preludio de sus posteriores construcciones *singularmente autónomas*, el proceso dibuja una evolución que podríamos considerar casi histórica: desde los instrumentos rudimentarios como extensiones de las capacidades de los cuerpos, hasta las máquinas tecnológicas más complejas cuya autonomía alcanza a producir y reproducir funciones muy complejas.

Las independencias de sus ahora máquinas, es a partir de 1986 total, pero esta independencia no está basada, como parece lógico, en ningún concepto de efectividad materialista y productiva, sino en el contexto de una maquinabilidad afectiva e intensiva construida con precisión y que aún en el límite de sus repetitivas secuencias, de la restricción de sus hechuras, reproducen los más tiernos sentidos de lo frágil, de lo humano²⁹⁵.

Mis máquinas no son lavadoras o coches. Tienen una calidad humana y tienen que cambiar. Se ponen nerviosas, y se detienen a veces. Si una máquina se detiene, no quiere decir que no funciona. Es sólo cansancio. El aspecto trágico o melancólico de las máquinas es muy importante para mí. No quiero que se ejecuten para siempre. Es parte de su vida que se detengan y se desmayen.

La reproducción mecánica de procesos somáticos como el nerviosismo, la melancolía, el cansancio o un desmayo, proyecta una extraña disposición de las condiciones y funciones del contexto de la producción de bienes de consumo, subrayando una disolución y ambigüedad entre las cualidades de los sujetos y los objetos.

Esta disolución se podría vincular al concepto de *reificación* como el proceso por el cual y como señala Zerzan²⁹⁶, *las prácticas y las relaciones humanas* —lo que está vivo— *es visto como objeto, es tratado como una cosa inerte o abstracción* y se percibe como carente de vida.

La cosificación de las actividades y las relaciones humanas modernas a las que hace referencia el autor, proceden de los sistemas estructurales del mundo y conectan el término a cualquier proceso de objetivación por el cual la producción está inscrita en los órdenes del cálculo, los esquemas de acción son objetivados, estandarizados y repetidos con el propósito de *domesticarlos*.

La producción de Rebecca Horn se inscribe en estos caracteres para practicar tentativas inversas o al menos problematizadas: como una confluencia de las dinámicas de lo móvil y lo inmóvil, de lo fisiológico y lo maquínico, parece permutar las condiciones de la cosificación hacia las condiciones de la humanización, al acortar las distancias, conectar y reconciliar la dicotomía sujeto-objeto.

Ante la repetición, la serialidad, la efectividad, la rapidez, la ininterrupción, la abundancia, etc. Horn ralentiza sus sistemas, los hace fallar, genera las condiciones del parálisis y los dota de autonomía para equivocarse, para cansarse, para desmayarse.

El concepto de funcionalidad es puesto entre paréntesis desde el marco de esa objetivación a la que se refiere Zerzan, al configurar los vectores de un funcionamiento *trágico, melancólico*, al construir con la precisión de un reloj los sistemas de la contingencia, de lo eventual, de lo circunstancial, del accidente y el cambio.

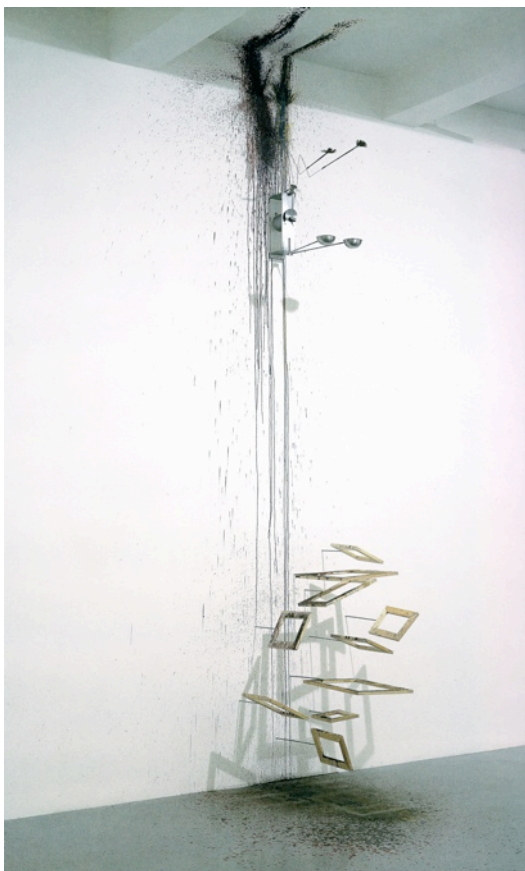
La actividad está en curso, los procesos se producen y reproducen de forma autónoma y en sus *Paintings Machines* —realizadas entre los años 80 y los 90— es en donde el concepto de *proceso* tal vez adquiera el sentido particular dentro de su práctica artística.

En un contexto en el que la creación ha derivado hacia los conceptos de producción, hacia una relevancia de los procesos por encima de las mecánicas del resultado y las estructuras de significación estables, y en donde el proceso parte de una prescripción estricta pero cuya

²⁹⁵ "The Bastille Interviews II: Paris 1993", Rebecca Horn con Stuart Morgan, en *Rebecca Horn*, Guggenheim Museum, New York, 1993; trad. doct., p. 27

²⁹⁶ Zerzan, Paul. «Esas cosas que hacemos. Reificación», op.cit.,

disposición es un plan para que lo aleatorio y lo indeterminado ocurra, las *máquinas de pintar* de Horn cumplen de algún modo todos los requisitos de las actividades en curso, de la presencia de los procesos por encima de los sentidos e imágenes unívocas, de una pintura que se sale del marco para mostrar un «cómo» que menoscaba su resultado como totalidad.



***Painting Machine** [*Máquina de pintura*], 1988; madera, pinceles, pigmento, diseño metálico, motor.

Dos pinceles que se van mojando a intervalos en pequeños cuencos llenos de pintura, salpican generosamente la pared y el techo de tal modo que forman regueros que corren pared abajo así como salpican los marcos situados por debajo.

Los pequeños marcos dorados y vacíos, están fijos a la pared, sostenidos por unas delgadas barras verticales.

Cuando la pintura se derrama, es interrumpida por los rectángulos de madera que recogen la densa lluvia de salpicaduras y terminan cubiertos de manchas de color; sin embargo, los marcos, como interrupciones también hacen que aparezca su silueta como formas vacías en el suelo, dibujando su propia sombra invertida, al tiempo que una imagen emerge en el suelo a través de sus huecos.

Sin embargo, el proceso de pintura suscitado por la máquina es limitado —por un lado por el motor, reiterando constantemente la secuencia de movimientos, y por otro, por la medida restringida de pintura en los pequeños platillos—; a pesar del mecanismo de programación de los pinceles, la pintura progresa evadiendo tanto la predicción clara como la precisa regulación. La producción de cada imagen por tanto depende de un ‘accidente guiado’ provocado por cada impulso de apertura, por cada comienzo, y es, por esta razón, que produce un nuevo evento en cada puesta en escena²⁹⁷

Como proceso autónomo, la *máquina de pintura* produce una dinámica de funcionamiento de salpicaduras y derrames que generan una imagen informe alejada de la idea de representación tanto como de proceso signifiante; esta misma disposición también parece contradecir toda categoría de la producción de bienes de consumo desde la precisión de una tecnología reinterpretada y usada para producir contingencia y eventualidad.

La pintura que no encuentra el límite en su marco, muestra cómo la pintura ha devenido en procedimiento en detrimento de un resultado material, inmóvil y absoluto, cuestión por la cual su imagen es circunstancial e inaprensible en el contexto de los contenidos pero no en el de funcionamientos y procesos visibles y desvelados; su sentido e imagen son el sentido y la imagen de su mecanismo, de su formación en curso, de su acción y actividad singular y por esto su imagen no es la del resultado, sino la de su articulación dinámica.

²⁹⁷ Doris Von Drathen, *op.cit.* [la autora señala que el concepto de ‘accidente guiado’ es prestado de Katharina Schmidt] (trad. doct.) p.130-131

Las *máquinas de pintura*, como todas las máquinas de Rebecca Horn, tienen algo de seres vivos; la forma en que se mueven es profundamente humana y tiene similitud con la agitación de nuestras emociones: el inicio de la aparición de un temblor, seguido por la actividad de la agitación que después cede.

Su delicadeza expresa la vulnerabilidad, como cuando las frágiles extremidades de los pinceles se dirigen sin fuerza lejos de la pared, para a continuación, vacilantes, tomándose su tiempo, comenzar a moverse para sumergirse en los pequeños cuencos de pintura, sólo para reemprender su rutina de nuevo, o como los cuencos parecen seguir temblando aún cuando los chorros y las salpicaduras de pintura se derraman a borbotones por la pared.

La programación de su mecanismo por tanto es una programación para la emancipación de una pintura que no depende más que de un sistema de movimientos quebradizamente mecánicos, débilmente convulsos, tiernamente disparados y de un pequeño, aunque medido volumen de materia que choca, fluye, se derrama y cae según el espacio en el que esté instalado.

La pintura deja así y de nuevo —como en *Pencil Mask*— una marca, un rastro, una huella, una sombra, una mancha dependiente e íntimamente ligada en el primer caso al cuerpo y aquí, al dispositivo del que procede.

La emancipación de sus máquinas infieren así una disolución de la presencia del agente de la operación, de la artista, tanto como de la interacción del participante o espectador desde la que la *domesticación de la objetivación* de la que habla Zerzan puede estar siendo contravenida por la configuración precisa del descontrol y fragilidad de su funcionamiento.

La construcción de sus motores como lugar de la potencia, núcleo de la transformación, producen los ritmos, las corrientes de energía, los flujos, la circulación de unas intensidades que las hacen singulares: vulnerabilidad, debilidad, temblores, agitaciones, pasiones, desmayos, cansancio, levedad... son sus productos, la manifestación de unas máquinas que oscilan entre la quietud y un delicado vigor según lo cual se perciben los síntomas de una ineficacia comprensiva.

Es una presencia física, un proceso, una actividad en curso tanto como el lugar en donde se produce el encuentro con un violín que toca solo, con unas máquinas que pintan solas, con rifles que apuntan y disparan solos, etc. y en donde la expectativa se libera en el momento del cansancio, de la espera que ya no espera, *cuando te resignas a someterte, cuando te sobrepones a ti mismo*, cuando te has cansado y has agotado la expectativa, una apertura se produce de pronto y algo sutil acontece: se mueven ligeramente las plumas, se oye una nota de violín, se escucha rascar una pared... para volver a entrar en la calma de una disposición paralizada desde la que Horn opera un mundo de la turbulencia, del colapso, de la perturbación que esta letanía genera.

Entonces los derrames, las salpicaduras, los chorros ¿no son las imágenes y derivas de esa energía actuando y circulando? ¿no es ese carácter impreciso derivado de lo regular y programado de nuevo esa fluctuación, ese titubeo inestable de los sentidos, esa *figura sin rostro de la libido*²⁹⁸?

f) La producción de procesos intensivos. Diagramas somáticos y maquínicos, emanaciones

El trabajo de Horn transita desde sus inicios por los territorios del amor y del deseo; sus máquinas parecen los corazones desde los que lo humano se hace manifiesto, los motores que desvelan una

²⁹⁸ Deleuze, G. y Guattari, F., M.M., *op. cit.*, p. 72

energía imperceptible que anima lo inerte y que inmoviliza lo vital con el propósito de incrementar una percepción y afectividad asediadas por su tensión y endurecimiento.

La relación mutuamente solidaria entre personas y máquinas —maquinalidad de los cuerpos, la humanidad de las máquinas— que poco a poco Rebecca Horn va descubriendo y desarrollando, es deducida de la observación de atributos antropológicos de su automatización y su deliberación, lo que las conecta desde un ejercicio atento tanto desde la mecanización de tareas habituales como caminar como desde la agitación nerviosa de una lavadora.

Esta observación minuciosa es descrita por Rebecca Horn por ejemplo en el proceso de dibujo de *Bodylandscapes* (2003-2004) por el cual la relación entre procesos fisiológicos y artísticos es interdependiente y se conforma como producción de esquemas de funcionamiento:

Para observar el interior de los cuerpos y mediar de manera que se haga posible dejar que se conviertan en paisajes penetrados por corrientes de energía, cráteres palpitantes, formaciones montañosas. Emprendes este trayecto pero no como un tipo de ciencia ficción. Accedes a un centro oculto, tal vez el plexo solar, y sigues los pasos del movimiento circular o los hilos de energía de la respiración. Es casi como si estuviera esbozando una partitura musical con un lápiz o usando color para penetrar las capas de un paisaje enigmático que poco a poco encuentra su propio ritmo en las líneas²⁹⁹

Otra referencia a los procesos somáticos según los cuales lo fisiológico se hace diagrama, campo de fuerzas, esquema gráfico de las relaciones y comportamiento de un fenómeno para ser utilizado como referente de los procesos de sus máquinas, es la *fiebre* como un proceso de *protección* y *reacción* al colapso, de *liberación de las impurezas* del cuerpo.

La fiebre es un proceso de combustión que limpia las impurezas internas, liberándote de ellas. En el fuego la alquimia es el proceso de disipación en una forma más refinada de la materia. Con la fiebre de pulmón se sueña diferente, sueños llenos de imágenes cargadas de erotismo. Pides crecer fuera de tu cuerpo y fundirte con el cuerpo de otra persona, para buscar refugio en él ³⁰⁰

Los procesos orgánicos analizados en su función y su forma se configuran entonces como procesos aplicables para su práctica artística, como diagramas rítmicos o térmicos que se configuran como procedimientos funcionales.

Esta disolución de los límites entre las categorías de lo humano y lo mecánico, de un vitalismo o un mecanicismo que se distinguen por *invocar unidades individuales y específicas de lo vivo y unidades estructurales de lo maquínico*, en su *indiferenciación y dispersión*, constituyen el punto en el que sus conexiones se hacen patentes así como las múltiples posibilidades que de esta intersección se derivan:

En este punto de dispersión de las dos tesis, se vuelve indiferente decir que las máquinas son órganos, o los órganos máquinas. Las dos definiciones se equivalen: el hombre como «animal vertebrado-maquinado» o como «parásito afidio de las máquinas». Lo esencial no radica en el paso al infinito mismo, la infinidad compuesta de las piezas de máquina o la infinidad temporal de los animalculos, sino más bien en lo que aflora aprovechando ese paso. Una vez desechada la unidad estructural de la máquina, una vez depuesta la unidad personal y específica de lo vivo, un vínculo directo aparece

²⁹⁹ «Birth of a pearl», Rebecca Horn in conversation with Joachim Satorius, *op.cit.*, trad. doct., p. 289

³⁰⁰ «A smile. the cage is too small for my body», Rebecca Horn in conversation with Joachim Satorius, *op. cit.*, trad. doct., p. 190

entre la máquina y el deseo, la máquina pasa al corazón del deseo, la máquina es deseante y el deseo maquinado³⁰¹

Conectado lo vivo y lo mecánico, lo esencial, como dicen Deleuze y Guattari es *lo que aflora en ese paso, el deseo*, por el que ahora puede fluir y convertir a *la máquina en deseante y al deseo en maquinado*; identificaciones y proyecciones reales que producen los campos energéticos, las corrientes y las potencias según las cuales la producción es un proceso de intensidades, *porque el deseo es producción, no representación*³⁰².

Sin duda podemos encontrar una histórica conexión en «*los mecanismos de los solteros*» del *Gran Vidrio* de Duchamp que también relacionan un ámbito de lo mecánico y lo erótico, un ámbito de producción económica y social con una producción artística de mecanismos articulados, de funcionamientos, deseos, energías y flujos maquinados para la producción.

El caso del «trineo y la rueda del salto de agua» que se describe como *un funcionamiento continuo, monótonamente repetitivo (...) con su eterno avance y retroceso entona unas letanías (...) vida lenta / círculo vicioso / onanismo / horizontal / tope de vida (...) como la metáfora de la masturbación considerada como algo peculiar de la condición de «célibataire»*³⁰³, es un buen ejemplo de la indiferenciación organismo-máquina.

Sin embargo las máquinas de Rebecca Horn operando dentro de estos parámetros, funcionan bajo los esquemas de una singularidad inferida por sus propios diagramas, por los programas de deseo que ella diseña como una producción de procesos perceptibles de hálitos, respiraciones, suspiros, temperaturas templadas, suavidades, equilibrios, electrificaciones, temblores, agitaciones y vuelos que señalan a una actividad hiperconcentrada y magnetizada.

Los procesos intensivos, inmateriales, deseantes y fluidos que sus máquinas producen, tiene que ver efectivamente con esa forma de construir la *maquinación del deseo* como un diagrama de fuerzas, como un núcleo de potencias vivas cuya referencia está directamente vinculada a las formas en que lo somático funciona.

Lo que hace emanar —*lo que aflora en ese paso*—, lo que irradia de las conexiones que ella establece con sus maquinaciones, ponen al descubierto lo oculto de los impulsos amorosos, los movimientos y percepciones en ocasiones casi imperceptibles de un latido o un temblor, de las extrañas asociaciones que establecemos *entre la deslumbrante luz de los electrodos y su ominoso chisporrotear que son capaces de llamar a la mente los 'besos electrizantes', incluso si reconocemos la señal anunciando que las pasiones humanas podrían superar incluso la erupción de inmensas fuerzas de la naturaleza*³⁰⁴.

Lo importante tal vez lo encontramos en esa forma singular de funcionar, que no hace de los instintos compulsivos su dinamismo, sino de esa *vida lenta*, —entre lo inerte y lo animado— que sublima lo eternamente repetitivo, y que en la delicadeza de la construcción de la espera, señala el

³⁰¹ Deleuze, G. y Guattari, F., AE, «*Más allá del vitalismo y del mecanicismo*», *op.cit.*, p. 295

³⁰² *Ibid.*, «*Los dos estados de la máquina*», p. 306

³⁰³ J.A. Ramírez, *op.cit.*, p. 87

³⁰⁴ Arwin Zweite, *op.cit.*, «*Rebecca Horn's Bodylandscapes. Ten observations about the race of feelings and drawing in post-mechanical times*», (trad. doct.) p. 28

lugar del paso de la corriente energética, intensifica el momento del encuentro y de la conexión, desvela la potencia energética que finalmente aflora en esa intersección.



***Kiss of the Rhinoceros** [*El beso del rinoceronte*], 1989. Aluminio, acero, transformador, dos cuernos de rinoceronte.

Dos enormes arcos de metal, como las dos mitades de un círculo, situados a cada lado del motor, describen un movimiento de cierre y apertura.

El movimiento de aproximación de ambos arcos hace que la corriente eléctrica se una en el punto en el que se describe el círculo completo y por tanto los electrodos situados en los cuernos de rinoceronte se encuentren a la distancia adecuada para provocar un alto voltaje que produce una descarga eléctrica; las chispas que saltan desde su confluencia, describen un arco voltaico que ilumina, da calor y genera un campo electromagnético a su alrededor [el transformador, aumentando la tensión, eleva el voltaje hasta altos valores y disminuye en igual proporción la intensidad de la corriente que transporta].

El proceso de *Kiss of the Rhinoceros* funciona por tanto como un proceso electro-magnético en cuyo diagrama de aproximación-conexión-separación, de cierre-acoplamiento-apertura podemos deducir las relaciones —ayudados por su título— con un proceso erótico de atracción, de concentración de tensión, de encuentro, de descarga, de calor, de luz que produce un *espacio físico de electricidad y magnetismo*.

Este mismo espacio físico también infiere la ambivalencia típica de la lectura de sus trabajos cuando advertimos que el proceso de aproximación y encuentro de los cuernos de rinoceronte, surge una situación que oscila entre la tensión de los procesos del amor y los de la violencia, una máquina que reproduce el mecanismo dinámico de un momento libidinoso o de una fuerza agresiva que se extiende ocupando el espacio de su instalación.

Esa figura sin rostro de la libido, esa energía motriz supone una producción de corriente que tiene que ver con la elaboración de procesos ahora visibles, que sin embargo no pueden representar o construir con la misma exactitud que sus mecanismos, la interpretación estable y total de su imagen.



***Der Zwilling des Raben** [*The Raven's Twin / El gemelo del cuervo*], 1997. Plumas de cuervo, construcción de metal, motor, dimensiones variables.

Un par de alas mecanizadas que se cierran y se abren en abanico reproducen mecánicamente el movimiento y la acción de hinchar sus plumas.

De forma reiterada y alterna primero uno y después el otro, se aproximan y se alejan, se pliegan y se despliegan, llegando casi a rozarse, parecen reproducir el movimiento de una conversación, de una danza sutil con sus reposos, de un proceso de respiración [inspiración-expiración], de un ritual de cortejo por el cual se envían señales, se reconocen y se evalúan o bien como un proceso de territorialidad de agresión y sumisión.

En **Der Zwilling des Raben* la conexión con los mecanismos rituales son el referente por el cual los movimientos de las plumas pueden ser interpretados como una manifestación de comportamiento formalizada, una coreografía que se repite sin alteración y parece portar alguna información útil para las relaciones sociales.

Desde este punto de vista, sus movimientos estandarizados implicarían una transmisión de señales entre los miembros del grupo —en este caso los dos cuervos— cuyo sistema de signos, estructura una situación concreta de apareamiento o límite, de emparejamiento o territorialidad que nosotros no podemos llegar a deducir con exactitud.

Siguiendo un patrón estricto de pliegue-despliegue-pausa alterna, los cuervos gemelos reproducen el espacio intermedio en el que las acciones remiten tanto a los movimientos maquínicos, mecánicos, objetivados y analizados, como a un motor insuflado de energía, como una fisiología manifiesta de vida, reproducción y supervivencia.

El deseo vinculado en sus formas visibles a la violencia, reproducido maquinalmente, vuelve a llevarnos al terreno por el cual las máquinas de Rebecca Horn insisten en procesos somáticos como el de la respiración para insuflarlas de una vida singular, rituales de cortejo o territorialidad, conversaciones y bailes coreografiados para difuminar la contraposición entre vitalismo-mecanicismo y así hacer visibles los procesos que emanan de sus vibrátiles funcionamientos.

•

Los puntos de intersección son entonces los puntos en los que las unidades estructurales y categoriales se funden, en donde las especificidades individuales se disuelven, la posición desde la que Rebecca Horn logra romper el círculo vicioso del paradigma de la definición de las máquinas célibes y concibe el territorio de las relaciones solidarias entre máquinas y personas.

Esta misma disposición desde la que lo protésico podía ser también condición de la protección, que lo extensivo podía ser la circunstancia del límite, que el aislamiento era el evento que procuraba una apertura o que lo animado se permutaba en inanimado en camino a una percepción ampliada, define en su interacción una singular oscilación, según la cual, sus puntos de encuentro son también el paso por el cual las energías que los recorren, circulan, movilizan y producen.

Los parámetros desde los que Horn establece los puntos desde los que construye lo indistinto, derivan fundamentalmente de un concepto de inmovilidad, de un cuerpo del encierro y la trampa, del proceso de la privación y el control hasta la elaboración de mecanismos que actúan según sus propios deseos, que como por impulsos, materializando puntualmente los procesos de las aperturas.

Esta subversión de los órdenes de lo móvil y lo inmóvil, de lo efectivo y lo afectivo, de lo sistemático y del temblor anárquico, señalan siempre hacia el espacio en el que las condiciones de lo restrictivo y lo categorial fallan, y del mismo modo que las máquinas se emancipaban, los cuerpos se automatizan en esta hibridación.

Este fallo puede adscribirse a cualquiera de las dimensiones en las que las piezas de Horn operan y esta perturbación puede ser indicativa de una biología alterada, de un cuerpo amenazado que debe y busca sobrevivir.

El ejemplo del proceso que simultáneamente vibra entre la protección y el riesgo, vuelve a subrayar una producción que no nos deja ver hasta qué punto el aislamiento y la inmovilidad son una

condición de constricción en negativo, —*cuando te resignas a someterte*—, y por tanto crítica, por cuanto una condición de los procesos que producen, desde los eventos del límite, una percepción ampliada y disociada, y por tanto, temporalmente parcial pero positiva en el momento en el que el sujeto de la condición extrema toma el control de la situación —*te sobrepones a ti mismo*—.

La vulnerabilidad entendida como un estado intermedio en el que la protección y la restricción se dan como condiciones de una misma circunstancia, y en donde los comportamientos y estados alterados son parte de las reacciones para la supervivencia, son asimismo el lugar en el que la poética de su trabajo emerge como forma de la perturbación, de la apertura y la fuga.

Las salidas parecen encontrarse en ese *sobreponerse a sí mismo* del que Horn hace mención ante la percepción turbada que los mecanismos de aislamiento producen y que los dispositivos autónomos enfatizan desde un mundo en el que *lo inanimado cobra vida y la vida se encuentra paralizada*.

Estos parámetros no dejan de recordarnos al ámbito científico que por aquellos años experimentaban con formas conductuales en situaciones anómalas, extremas, límite o sutiles y de las que el situacionismo se hacía eco como un ámbito del que el arte debería hacerse responsable.

En el primer número de su revista —diciembre de 1958—, en un artículo titulado «*La lucha por el control de las nuevas técnicas de condicionamiento*»³⁰⁵ hacían referencia a los experimentos científicos llevados a cabo en torno a cuestiones como la repercusión del aislamiento o el aburrimiento en la conducta.

En 1957, el servicio de investigación del Ministerio de Canadá ordenó llevar a cabo un estudio experimental sobre el aburrimiento aislando a sujetos en un entorno acondicionado de tal forma que nada pudiese suceder (celdas con paredes desnudas, constantemente iluminadas, amuebladas únicamente con un confortable diván y rigurosamente aisladas de olores, ruidos y variaciones térmicas). Los investigadores constataron un aumento de los problemas de conducta, al ser el cerebro incapaz de mantener sin estímulos el estado medio de excitación necesario para su correcto funcionamiento. Han podido concluir por tanto la nefasta influencia que tiene un entorno aburrido sobre el comportamiento humano y explicar así los accidentes imprevisibles que ocurren en los trabajos monótonos, destinados a multiplicarse con la extensión de la automatización

Ruff dice haber pasado seis semanas encerrado en una habitación donde el empleo unitario de medios bastante conocidos pretendía y conseguía finalmente hacerle perder toda creencia en su percepción del mundo exterior y en su propia personalidad.

¿Podríamos considerar que el trabajo de Horn se inscribe dentro de las propuestas situacionistas como formas emergentes de *entornos apasionantes y liberadores*, que utiliza los mismos recursos del control y de la tensión para mostrar las formas en que se produce su perturbación? ¿podrían ser así, los parámetros de la variabilidad el contrapunto de los parámetros restrictivos que en el flujo entre ambas disposiciones señalan y fuerzan las posibles formas y vías de escape?

Las condiciones del aislamiento, del impedimento, del obstáculo, del límite, de la inmovilidad, del cansancio, del fallo son un medio, parte del proceso a través del cual las condiciones de la emancipación y de la liberación se pueden producir.

³⁰⁵ Internacional Situacionista. Vol. 1, La realización del arte. *Internationale Situationniste* (1958-1969) # 1-6. Literatura Gris, Madrid, 2001. Traducc. Luis Navarro. *Op.cit.*, p. 8-9

En el punto en el que se produce la fisura, la perturbación aparece como forma de la violencia, pero también de una protección dentro de la que los ordenes de la normalidad se conmueven y generan la dimensión poética de su trabajo.

En el flujo entre ambos estados aparece el entorno de los objetos que parecen moverse por sí mismos así como un sujeto que en su parálisis muestra la fuerza de la intensidad que lo recorre, así como el proceso performativo que asume.

Por eso son recurrentes las referencias a Houdini el escapista, Kafka y sus procesos, a Mélie y sus trucos pero sobre todo a Buster Keaton del que las referencias son abundantes a lo largo de todo su trabajo y para el que escribe el texto «*La camisa de fuerza interior de la exterior, para Buster Keaton*» (5 abril de 1983) del que transcribo el siguiente fragmento:



La camisa de fuerza es una camisa de lona, cerrada, sin aberturas y de mangas muy largas, y sus extremos se anudan a la espalda.

Huida de la camisa de fuerza: escapar del ritmo interminable de los decretos humanos, perturbar e invertir los ritmos diurnos y nocturnos. Estar prisionero, ser consciente de los abusos cometidos contra la libertad del cuerpo, los tormentos de encontrarse atado a un lugar.

La huída del espíritu, saberse vivo en la imaginación. Escapar de la catatonia diaria mediante un gigantesco salto de la energía humana, para colarse en la esfera celestial.

Su rostro atemporal, un signo que oculta todos los sentimientos: esa máscara de una *geisha*, de un actor de *kabuki*, está allí en representación de todas las emociones, observando con cautela, desde la distancia de una cámara oculta, su mundo construido e imaginado. Su segundo yo no cesa de perseguirse, examinante, en el curso de la acción y en su mecánica, y nos acecha, triste, omnisciente, maravilloso.

Sus películas empiezan en la simple vida cotidiana, en calles, patios traseros, escaleras, paisajes, donde trenes

desenfrenados se precipitan de pronto por las calles causando pánico, donde se desarraigan árboles y vuelan casas por los aires, donde el mecanismo de la civilización humana se encuentra con la naturaleza y declara la guerra. Los acontecimientos se intensifican en el transcurso de las acciones para convertirse en signos caóticos y amenazantes. Sólo él posee la inteligencia creativa, la seguridad de un bailarín onírico, para superar todos los peligros con arriesgada habilidad.

Presenta al espectador un acto auténtico de sus artes de supervivencia, despliega toda la gama hasta los límites de lo imposible, atrae y arrastra los acontecimientos hacia lo fantasmagórico: las novias perseguidoras se transforman en peñascos, los árboles que caen, en ejércitos.

Con cautela, empieza a probar sus energías mediante pequeños pasos de aprendizaje, cual si se tratase de ejercicios gimnásticos fallidos. La explosión interna se produce de forma repentina, inesperada. Con la seguridad de un sonámbulo inicia el acto de liberación de las coerciones externas. Le crecen fuerzas mágicas, con las cuales impertérrito como un ángel dibujado, logra superar con suma facilidad todos los obstáculos. Sus fugas son un ballet en defensa de la violencia blanda. El joven desvalido se convierte en un hombre que aprende a dominar las fuerzas primigenias gracias a sus absurdas ocurrencias. Como el mundo animado no le ayuda, insufla el ánima a las máquinas. Se convierten en sus socias y aliadas, en las cuales puede confiar. Con ellas puede conjurar las energías desatadas.

Merced a este ardid, provoca un enorme asombro en su entorno y queda al final como un triunfador tímido, como un solitario, como un iniciado³⁰⁶.

³⁰⁶ *Op. cit.*, RH, p. 118

Sin duda el texto indica un nivel de identificación total con el trabajo de Keaton que se describe desde el “rostro envarado”, la actitud maquinal e impertérrita, los movimientos exactos hasta la exageración, los automatismo y la ausencia de voluntad ante un entorno en el que los objetos se mueven agitadamente, ante un mundo convulso que recibe por respuesta o reacciona como forma de supervivencia, con un rostro impertérrito, con absurdas ocurrencias como las formas de escape y huida, *sobreponiéndose a sí mismo*.

Perturbar e invertir los ritmos, el rostro atemporal que oculta todos los sentimientos como acto auténtico y arte de supervivencia, transforma lo humano en piedra, lo vegetal en humano, permuta su invalidez gracias a ocurrencias absurdas y aliándose con las máquinas, convoca el territorio en el que confluye su funcionamiento sensible y el comportamiento maquínico de Keaton.

El deseo maquinado y la máquina de deseo parecen materializarse en este texto en el que el actor, con una impasible inmovilidad, actúa junto a unas *máquinas insufladas de ánima, mediante pequeños pasos, pasos de aprendizaje*; el punto de dispersión de sus diferencias es llevado a cabo y la equivalencia, las relaciones de solidaridad, son efectivas con el propósito de sobrevivir y perturbar un contexto coercitivo, de subvertir *el ritmo interminable de los decretos humanos*, de encontrar un objetivo o una solución a sus procesos y los límites, liberarse.

Así, tal vez podamos volver a pensar y cuestionar si la ecuación debordiana según la cual nuestro sistema social tiene por condición la privación, y si la subversión de sus términos podría constituir la subversión de sus consecuencias, si la renuncia puede dejar de ser consecuencia para convertirse en causa, en punto de intersección desde el que producir dispositivos de fuga y de evasión, de energías y acontecimientos intensificados, de cambios y transformaciones aunque sean como un *minúsculo arroyo de una intensidad nueva*³⁰⁷.

³⁰⁷ *Op.cit.*, p.40

*INTRO *Los códigos de los procesos: el ritual y el trato a) Los procesos dependientes. Perseguir b) Provocaciones de situaciones arbitrarias que adoptan la forma de un ritual c) Producción de escritura. Registro e intensidad: descripciones, transcripciones y desfases d) Producción de rituales. Reglas de juego y control e) Cooperación y sumisión. Procedimientos de intertextualidad f) El lenguaje como potencia pragmática, funcional y productiva. Leer, mirar, interpretar*

Sophie Calle parece que trabaja desde la primera persona del singular. Su biografía, sus acontecimientos y sentimientos, su relato, las interpretaciones que de sus incidentes se derivan, son el movimiento de fondo de un sistema productor de textos e imágenes, de instantáneas y anotaciones.

Las situaciones cotidianas son su territorio y las casualidades los puntos de inflexión de una práctica artística, que por contarlo 'todo', es calificada en ocasiones de impúdica, pero que por su rigurosidad, podríamos denominarla como sistemática.

Contarlo todo o inventarlo todo es una dicotomía de ambigüedad que no se resuelve nunca: problemas reales o estrategias de ficción literaria planean como una sombra de duda que Sophie Calle resuelve diciendo que *"todo es verdad"*.

La historia sobre la que actúa, una vez relatada, parece más un fenómeno literario que un acontecimiento vital 'habitual', a lo que ella responde que la única diferencia que se podría establecer es que ella 'utiliza' estas situaciones y a sus protagonistas para construir algo que deje constancia del hecho —*certificados de autenticidad*— y del proceso que ella fuerza.

Se define a sí misma como *"artista narrativa"*, definición que por sí misma tiende un vínculo hacia la literatura, hacia el arte de contar historias, hacia los relatos y los sistemas del lenguaje como vehículos para transcribir los fenómenos y los datos de la experiencia, pero en su caso también para desvelar la fragilidad implícita en los sistemas de lenguaje como sistemas para la veracidad y la fidelidad de la memoria, de la comunicación y del entendimiento.

Y tal vez por esto una buena parte de las interpretaciones en torno a los trabajos de Sophie Calle se orienten hacia un análisis situado entre los conceptos de ficción y realidad, en donde el juego de las identidades, las presencias y los fantasmas son el telón de fondo de un complejo sistema articulado para que lo intensivo tenga lugar.

La autobiografía, el retrato, lo privado y lo íntimo se disuelven en los espacios de lo social y lo público al inmiscuirse, espiar y pedir, al proponer extraños tratos a personas que se cruzan en su camino, resultado de lo cual origina una relación que actúa desde la distancia, desde un roce mínimo, de experiencias diferidas, contadas y reproducidas en fotografía y texto.

Pedirle a personas que vayan a dormir a su cama, seguir a un desconocido o publicar una carta privada, son algunos de los ejemplos de este espacio intermedio en el que se desdibujan los límites entre realidad y ficción, entre verdades y mentiras, entre identidades y roles, así como entre banalidades y ceremoniales, entre lo controlado y lo circunstancial, entre las presencias y los fantasmas; y tal vez ésta sea una de las particularidades de una práctica artística organizada para las fugas, para el escape como estrategias para no dejarse atrapar nunca de un modo definitivo, ni interpretativa ni materialmente hablando.

Y este estado de ambigüedad sin embargo se produce desde la más estricta organización y seguimiento de las situaciones y condiciones que propone.

Las acciones restringidas y firmemente organizadas son el código de conducta de un modo de proceder y actuar que raya en lo obsesivo y en los comportamientos al límite.

Por estas y algunas razones más, algunos de los procedimientos más relevantes que utiliza son la *pregunta*, la *petición* o el *trato*; estos mecanismos desvelan una posición que espera una respuesta, una reacción, una lectura que no proviene de ella misma, sino que la recibe, la atiende y escucha, la transcribe y la hace documento, prueba o dato de un deseo o de un afecto.

Sus propuestas se disponen de tal forma, que evadir el dato concreto, el deseo particular que la motiva, el fantasma del cual se quiere zafar o la situación interpersonal en la que se aventura, es asunto imposible.

Y así es, pero únicamente como condición primera y descriptiva de un sistema artístico que sin embargo produce a partir de la norma, de la regla, de la pauta como mecanismo que mantiene a raya y organiza los procesos de por sí casuales, sentimentales, dolorosos y anómalos.

Peticiones, tratos, trampas y persecuciones son algunos de los modos en que la producción de Sophie Calle *funciona y produce* a través y mediante otras personas.

Las relaciones de amor, de desamor, de amistad, paterno-filiales o con desconocidos, subrayan la importancia de la presencia de un *otro* como pieza clave de una producción cooperativa que, con o sin conocimiento de esta cooperación, se inscriben en las conductas restringidas, controladas y pautadas como sistemas que elaboran el control de las condiciones, que 'fijan' el acontecimiento, como dispositivos para la escritura.

La construcción de situaciones, la organización metódica del proceso que pone en curso, es un espacio previo que como un *programa*, posteriormente necesita de la *estrategia* ante la indeterminación que la *prescripción* genera: la *auto-instrucción*, la *petición* o el *trato*, son las estrategias mediante las cuales elabora un espacio-tiempo del control del objeto de cada propuesta, de la conexión, del contacto, de la comunicación y de la información, pero también de las disposiciones para la casualidad, lo inesperado, lo particular y lo indeterminado.

Como una *cazadora de casualidades y coincidencias*, otro procedimiento se origina en base a factores circunstanciales, a hallazgos fortuitos que ponen en marcha el mecanismo de un proceso que orienta la acción, que sigue y persigue al objeto de dicho acontecimiento casual y que en sus manos se transmuta en acción e intención productiva.

El *ritual* es en el trabajo de Sophie Calle el programa regulador de su producción artística en el que la elaboración y la observación de las conductas pautadas matiza el entorno del rito, más que como acto ceremonial o una mistificación operativa, como acto que ordena y se manifiesta en lo cotidiano, lo banal, lo personal y lo común.

El ritual es la representación de una tradicional necesidad de formalizar los vínculos sociales pero también la manifestación de ciertas acciones relacionadas con patologías que encuentran en la obligación de actos estereotipados y repetitivos un espacio en el que se revela algo de la fragilidad de lo humano, lo obsesivo como corazón de los sistemas de control.

La obligación de cumplir acciones predeterminadas, es el motor de un sistema de producción basado en muchas ocasiones en estas estructuras fijas y restringidas sobre las que discurren los procesos de *la descripción, del registro y control* exhaustivo de lo que estas pautas producen por sí mismas.

Los rituales, sus leyes y procedimientos, su seguimiento inflexible son los elementos tensionadores de un orden que produce las pruebas y los documentos de una verificación siempre relativa.

El rito es el referente de una actividad artística reglada para la escritura, la prueba, la memoria, para el testimonio pero también para la elaboración de los parámetros según los cuales se producen reacciones, obsesiones, intensidades y confesiones.

El ritual como programa que regula y domina los objetos y las acciones investidos por la afección y afectividad, se cristalizarán en un regalo, en una comida, en un ser amado o en una forma de dormir.

Los parámetros restrictivos en Sophie Calle se encuentran en el lugar en el que el ritual se manifiesta en las acciones cotidianas, en las pequeñas normativas de un vivir pautado en lo personal como reflejos de su funcionalidad cotidiana.

La organización de sus procesos depende por entero de una autobiografía que en la *casualidad y con respecto a los demás*, pide y asume actuaciones estrictas como una de las maneras de mantener el control sobre las situaciones; viajar, dormir, comer bajo la organización exhaustiva y dependiente de los tratos, sitúan en los límites de lo banal y lo literario a los actores de sus propuestas y revelan así que el guión preestablecido dibuja el marco dentro del cual una producción artística tiene lugar.

a) Los procesos dependientes. Perseguir

En 1979, tras siete años viajando, Sophie Calle vuelve a París, su ciudad natal. Sintiendo la extrañeza del retornado, comienza a *perseguir a desconocidos* que se encuentra por la calle como una estrategia mediante la cual *reapropiarse* de aquello que ahora le resulta ajeno.

Regresé a Francia después de pasar siete años en el extranjero. No conocía a nadie. Me sentía perdida en mi propia ciudad. Así que decidí seguir a desconocidos y que fueran ellos quienes decidieran a donde ir.

Yo había vuelto a mi ciudad después de siete años, no tenía trabajo, ni dinero, ni nada que hacer, sin sueños... Como no quería estar todo el día en casa, me dediqué a ver qué hacía la gente, a ver adónde iban. Después de tantos años fuera de mi ciudad, me sentía totalmente perdida, no sabía cómo manejarme en París. Como no tenía la energía de proponerme visitar hoy tal barrio o tal otro, seguir a la gente era una manera de moverme por la ciudad. Empecé a seguir a la gente sólo por esto. Empecé, luego, a tomar notas y fotos de la gente, de lo que veía, pero sobre todo para recordar, para no olvidarme de las cosas, y poco a poco me iba gustando más y más. Pero todo empezó con mi reencuentro con París³⁰⁸

La calle como territorio, los desconocidos y conocidos como los puntos del encuentro y del seguimiento, como los agentes movilizados de un proceso en deriva y dependiente, en donde las voluntades y motivaciones ajenas son el motor de los procesos que materializan la indeterminación y una dirección desconocida.

³⁰⁸ Entrevista con Sophie Calle. Lápiz, Año XVI, nº 130, p. 32-47

Dejar en manos de otros la decisión de adónde dirigirse, la voluntad e intencionalidad de la producción, es el modo en que Calle subraya ya desde el inicio uno de los parámetros de su práctica como procesos dinámicos para la casualidad, lo incidental y circunstancial así como una postura ante la producción artística en el que el papel y la voz del agente de la operación no son el centro de lo decisivo e intencional, sino una interdependencia.

Que sean los *desconocidos quienes decidan adónde ir*, que sean otros los que digan y hagan, es tal vez la primera de las reglas desde la que reinterpreta la intervención, la intención y la voluntad de una práctica artística en donde el control sobre las condiciones de la situación las propone el agente de la operación, pero en donde la dirección, las respuestas y las consecuencias que de éstas se derivan, pertenecen a motivaciones, deseos y voluntades ajenas.

Fisgonear, perseguir, curiosear es la forma en que el proceso artístico se transforma desde los procesos que dicen y hacen a los procesos en los que la actividad es una estructura en curso, la actividad que observa y se observa, que registra sus movimientos, que transita y muestra su suceder, y que encuentra en los demás el objeto de esta movilidad y de su traducción.

Seguir, perseguir y pedir hacen del proceso de producción de Calle, un proceso de dependencias mutuas como energía movilizadora que enumera minuciosamente los incidentes de las búsquedas, que anota exhaustivamente lo que las reglas desde las que se establecen las situaciones, las condiciones y la acciones, son capaces de generar.

Un tratamiento analítico en torno a la acción de perseguir a desconocidos como un acto *voyeur*, en el que el juego de mirar y ser mirado produce imágenes y datos, en el que el artista se transfigura constantemente en detective, en espionado, en amante despechada o en bailarina de striptease, nos sitúan sin duda en un territorio en el que lo oculto y lo desvelado son fundamentos conceptuales inevitables tanto de una supuesta relación verídica biográfica como representativa, sin embargo, nuestro objeto se orienta hacia una descripción de los modos en que estas lecturas se conforman a través de sus procedimientos y en el que sus sistemas operativos basados en lo exhaustivo producen finalmente dichas interpretaciones literarias.

¿Cómo hace Sophie Calle para que las acciones regladas se configuren como procesos para la producción de relatos, de literatura? ¿cómo el hecho de seguir a desconocidos por la calle pasa a ser un procedimiento de producción artística? ¿cómo una propuesta como la de invitar a personas a dormir en su cama se configura como un proceso con autonomía poética?

Éstas son algunas de las preguntas fundamentales que podemos formular para ‘neutralizar’ un trabajo superinvestido de dato personal, de afectividad y obsesiones aparentemente particulares pero que al mismo tiempo muestra su faz más neutra y distante en los modos en que la organización previa o las coincidencias terminan siendo los hechos significativos que promueven su reglamentación.

b) Provocaciones de situaciones arbitrarias que adoptan la forma de un ritual

Les Dormeurs [Los Durmientes] de 1979 y *Suite Vénitienne [Suite Veneciana]* de 1980 son sus dos primeros trabajos³⁰⁹.

³⁰⁹ Las transcripciones e imágenes que siguen han sido extraídas de los catálogos que se citan así como del catálogo «*Sophie Calle, m'as tu vue*», exposition / commissariat Christine Macel. Éditions du Centre Pompidou: Xavier Barral imp., Paris, 2003.

En ambos ya podemos encontrar muchos de los parámetros que desarrollará con posterioridad, y en donde el procedimiento artístico que utiliza convierte a la obra en un bloque que *se sostiene, se resume y se resuelve en un concepto*³¹⁰.

Como en todos sus trabajos, Sophie Calle enuncia las bases del proceso que pone en marcha describiendo las pautas iniciales así como las alteraciones que se originan en su curso; estos enunciados son la clave que nos permiten leer los textos y las imágenes que cada proyecto produce; son ese bloque conceptual del que habla Guivert y que funciona como texto que revela el funcionamiento de cada uno de los procesos.

•

***Les Dormeurs** [Los Durmientes]: *Provocaciones de situaciones arbitrarias que adoptan la forma de un ritual*; proyecto realizado entre el 1 de abril y el 9 de abril de 1979: la cama.

Pedí a varias personas que me concedieran unas horas de su sueño. Que vinieran a dormir a mi cama. Que se dejaran fotografiar, que se dejaran mirar. Que me respondieran a algunas preguntas. A cada persona le propuse una estancia de ocho horas: el tiempo que se acostumbra a dormir diariamente. Hablé por teléfono con 45 personas: unos eran desconocidos que me habían sido sugeridos por conocidos comunes, otros eran amigos y otros, vecinos del barrio que tienen que dormir de día, como el panadero. Mi habitación debía ser un espacio constantemente ocupado durante ocho días seguidos, y los durmientes debían sucederse a intervalos regulares.

De las 29 personas que aceptaron la oferta de venir a dormir, 5 no se presentaron. Las sustituí por una canguro contratada en el último momento a través de una agencia, y yo. Un total de 16 personas rechazaron la oferta, ya sea porque no estaban disponibles o porque algo no les gustó.

La cama empezó a estar ocupada el domingo 1 de abril a las 17 horas, y dejó de estarlo el lunes 9 de abril a las 10 horas. Algunos de los durmientes coincidieron. A cada uno de ellos se le ofreció un desayuno, un almuerzo o una cena, según la hora. También disponían de un juego de cama limpio. Yo hacía algunas preguntas a los que se prestaban a ello. No se trataba de saber, de investigar, sino de establecer un contacto neutro y distante. Hacía fotografías a todas horas. Miraba a mis invitados mientras dormían.

ESTOS DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS, ESTAS ENTREVISTAS Y COMENTARIOS SE CONVIERTEN EN LAS PRUEBAS DE ESTE RECORRIDO. LO FIJAN³¹¹.

Su sintética capacidad descriptiva parece proceder como las formas en que el espacio del arte se configura como un espacio de *situaciones construidas concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos*³¹².

Esta definición situacionista de «situación construida» se puede adaptar como un guante a la forma en que concibe la práctica artística Sophie Calle, así como la «psicogeografía» que *estudia los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo* también.

³¹⁰ Hervé Guivert en «*Sophie Calle: relatos*», exposición organizada y producida por la Fundación La Caixa. Publica Fundación La Caixa, D.L., Barcelona, 1996. Sala de Exposiciones de la Fundación "La Caixa", Madrid, del 13 de diciembre de 1996 al 26 de enero de 1997. Comisariada por Manel Clot y texto de Hervé Guivert.

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Internacional situacionista, definición de «*situación construida*», *op.cit.*, p. 14

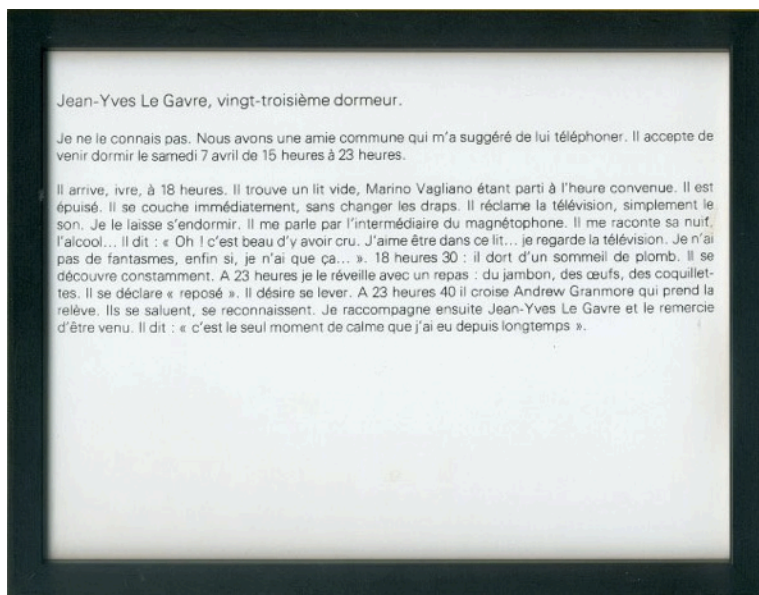
Un territorio, un espacio, un lugar que se organiza previamente para observar y producir efectos sobre los individuos, transcribir reacciones y comportamientos que de ello resulta pero según lo cual el objetivo no es investigar o saber, sino el establecimiento neutro y distante entre Sophie Calle y lo durmientes.

Como una fuga o un corte con las motivaciones de orden cotidiano, *provocaciones de situaciones arbitrarias que adoptan la forma de un ritual*, es el subtítulo que explica un acto sencillo por medio del cual lo arbitrario está en proceso de transformarse y desvelarse como un ritual.

‘Provocar’ situaciones arbitrarias, que no dependen de la lógica sino con una voluntad o una situación injustificada, que no surge de un sentido o una motivación solvente sino de una intención de provocar un espacio-tiempo en el que un hecho banal como dormir, se convierte en otra cosa por el mismo hecho de ‘hacerlo extraño’, por una forma de convocarlo y desvelarlo que lo transfigura en un acto ‘distinto’.

Como una estadística aporta los datos: 45 propuestas, 29 aceptaciones, 16 rechazos, 5 ausencias, 2 sustituciones.

Ocho días de ocupación de su cama, ocho horas de sueño por cada durmiente (como tiempo promedio de sueño normal); del 1 de abril a las 17 horas hasta al 9 de abril a las 10 horas; intervalos regulares de sucesión, una ocupación ininterrumpida dentro de los límites de esta posibilidad; un desayuno, un almuerzo o una cena dependiendo del horario en que cada durmiente ocupa la cama; un menú: jamón, huevos, pasta y plátanos flambeados; un juego de sábanas limpias para cada uno de los participantes que serán observados y fotografiados mientras duermen y se les harán algunas preguntas.



Elaboradas las condiciones, comienza el ritual, dispuestos los parámetros, comienza el proceso reglado, la pauta que producirá la enumeración y la descripción, el dato, la prueba y su huella: *los certificados de autenticidad*.

Un espacio, un tiempo y una acción definida para el agente y para el paciente de este proceso: uno duerme en la cama del otro, mientras el otro lo mira y lo registra, uno responde algunas preguntas al otro, que lo atiende y le sirve todo lo que necesita desde una relación distante y ‘neutra’.

La cámara de fotos, un magnetófono y la anotación son los instrumentos para la descripción de cómo se suceden los acontecimientos dentro de los límites que prestablece; *dormir* es el objeto y núcleo de las preguntas; la habitación y la cama, el espacio y el instrumento para el descanso así

como los rituales que lo acompañan; todos estos objetos parciales se configuran así como un espacio-tiempo de proceso para la producción artística.

Preguntas del tipo: *nombre, edad, profesión, ¿habla mientras duerme? ¿tiene la impresión de que se trata de un trabajo? ¿tiene la impresión de participar en una acción artística? ¿usa despertador? ¿le gusta dormir sola? ¿qué edad tiene? cuando no puede dormir ¿qué le ayuda a ello? ¿se disfraza para dormir? ¿duerme a menudo en otras camas? ¿puede contarme algún sueño que le haya marcado? ¿cómo imagina a su sucesor en la cama? ¿es sensible a los olores? ¿alguna vez ha mirado a gente durmiendo? ¿les disgusta la idea de que alguien les haya precedido en estas sábanas? ¿cuáles han sido sus motivos para haber aceptado venir?*

Un espacio, su habitación, un tiempo, ocho horas en el coexisten fenómenos en el tiempo como condición de los procesos; un marco desde el que se delimita el lugar de las respuestas y de los afectos.

Así describe Sophie Calle el proceso de uno de los durmientes.

Jean-Yves Le Gavre, vigésimo tercer durmiente.

No se. Tenemos un amigo en común que me sugirió que lo llamara. Estuvo de acuerdo en pasar la noche del sábado del 7 de abril desde las 15 horas hasta las 23 horas.

Llega, borracho, a las 18 horas. Encuentra la cama vacía, Marino Vagliano se fue a la hora convenida. Está agotado. Se va a la cama de inmediato, sin cambiar las sábanas. Pide la TV, sólo el sonido. Me dejaba dormir. Me habla a través del magnetófono. Me habla de su noche, el alcohol ... Dijo: «Oh, es hermoso para ser creído. Me encanta estar en la cama ... Puedo ver la televisión. No tengo fantasías, por último, si lo hice...». 18 horas 30: duerme un sueño profundo. Está constantemente destapado. A las 23 horas le despierto con una comida: jamón, huevos, pasta. Dice que «descansó». Quiere levantarse. A las 23:40 se cruza con Andrew Granmore que toma el relevo. Se saludan, se reconocen. Entonces Jean-Yves Le Gavre me acompaña y le doy las gracias por venir. Dijo "Este es el único momento de calma que he tenido desde hace mucho tiempo"

Transcripciones que enumeran los pasos de cada uno de los durmientes: nombre completo, edad (opcionales), posición en el proceso de sucesión, motivo de su participación, horarios, condiciones, respuestas a algunas de las preguntas, etc., entrelazadas con anotaciones de las circunstancias y cualidades que acompañan o subyacen a cada uno de los participantes y que Calle registra exhaustivamente.

Un buen ejemplo también es el relativo a la canguro contratada en una agencia tras una ausencia imprevista que debe suplir. *Canguro x, decimocuarta durmiente*, es uno de los referentes de un proceso programado y codificado con precisión pero en el que los imprevistos se suceden y solventan sobre la marcha.

Este es un fragmento del modo en que transcribe el *trato* con la canguro a la que contrata subrepticamente, haciendo pensar a la agencia y a la durmiente que ha sido llamada para cuidar a un niño y con la que llega a un *trato in situ*.

Durante diez minutos hablamos de las cualidades de la vivienda, sin abordar el tema del niño. Quiero que lo sepa. Empiezo así: "Siéntese, tengo que contarle una historia". Ella se sienta.

Yo: "No hay ningún niño que cuidar".

Ella: "De acuerdo. Entonces usted se lo ha inventado".

Yo: "La he hecho venir para dormir".

Ella: "¿Para dormir?"

Se lo explico. Sigue mi relato, y ella lo subraya diciendo "Si" y "De acuerdo". Le digo que puede irse si quiere. De todas formas tengo intención de pagarle. Duda. Piensa que tengo suerte de haber tropezado con ella. Dice que cae de las nubes, pero que aun podría haber sido peor.

Yo: "¿Entonces acepta?"

Ella: "No, no es posible, y le diré por qué: vivo con un marroquí, y él está influenciado por su cultura; si le digo esto pensará inmediatamente que usted es lesbiana y me pide que me quede esta noche para..."

La interrumpo. No le pido que se quede toda la noche, sino solamente las tres horas previstas. En este caso acepta. No hay ningún problema.

Yo: "Bien. Le voy a enseñar su habitación"

Le digo que le haré fotos; no fotos desnuda, sino fotos mientras duerme.

No quiere dormir desnuda. Acepta uno de mis camisones. Le digo que las sábanas están limpias.

Parece reflexionar: "¿Tengo que entrar en esa habitación y dormir?"

Yo no puedo obligarle. Estoy dispuesta a someterme a su voluntad, a no fotografiarla, a no hacerle preguntas si ella lo prefiere.

Me dice: "Estoy dudando...sobre eso de acostarme tres horas en su cama. ¿No puedo quedarme aquí? Lo que me molesta es meterme en la cama... Si le cuento esto a mi compañero no le va a gustar"

Le propongo que participe en el experimento sin contarle todos los detalles.

La materialización de la duda, de cómo se convence, de cómo se echa atrás, de cómo se producen las cesiones, las concesiones con tal de que participe, etc., son la materia bruta que Sophie Calle obtiene como producto del sistema que ha preestablecido según unas normas y un comportamiento restringido.

Denominado por ella misma como un *experimento*, *Los Durmientes*, es un espacio con unas reglas sencillas, un presupuesto que *funciona* parcialmente en base a las metodologías clásicas de la causa y el efecto; sin embargo, el experimento de Calle, obtiene pruebas y efectos en el que la relatividad de la verificación se manifiesta en su formato de pacto, de una relación de conformidad y en una materialización que muestra que las posibilidades narrativas es lo único que puede obtener.



La hipótesis no tiene que ser demostrada, sino que el sistema de medida y orden se ha transfigurado en un *espacio experimental* —cuyo resultado es desconocido— en el que el proceso artístico obtiene el material desde una confrontación literal con el mundo, con lo rutinario e indeterminado, de este modo ritualizado: lo que ocurre entre los días 1 y 9 de abril de 1979 al invitar a dormir a su cama a un total de 27 personas y lo que estas personas le cuentan de sus costumbres, manías y gustos para dormir.

Tal es así, que las transcripciones que de las pautas se *deducen*, tienen más *apariencia* de literatura, que de información o deducción científica.

Como una obra de teatro en el que el comportamiento de los personajes en escena es su centro, las tensiones y las sensaciones se describen y transcriben dentro de un marco construido para que los fenómenos de la afectividad clarifiquen su fragilidad al situarlos fuera de los límites de su cotidianidad.

La provocación de esta situación, la disposición de este sistema permite la observación desde una óptica de lo exhaustivo, productora de textos, sonidos e imágenes, generados por un sistema de registro preciso mediante el cual certifica precisamente las fallas así como la singularidad del procedimiento: certifica la autenticidad del proceso.

Calle no quiere investigar ni saber sino establecer un contacto neutro y distante propiciado por las normas a seguir, por lo prefijado como un guión que orienta y controla un espacio-tiempo construido por unas condiciones, y que así construye el plan/plano del proceso artístico.

Los durmientes se suceden a intervalos regulares, como se suceden los acontecimientos que según ese plan/plano tienen lugar.

Como secuencias o capítulos, 176 fotografías y 23 textos es el resultado material de un proceso espacio-temporal de 8 días ‘exactamente’.

c) Producción de escritura. Registro e intensidad: descripciones, transcripciones y desfases



***Suite Vénitienne** [*Suite Veneciana*] de 1980 es el primero de los trabajos que Calle lleva a cabo según el procedimiento de la persecución y la vigilancia que producirá sus variaciones y reflejos un año más tarde con el trabajo de **La Filature o The Shadow** [*El detective*] en donde la perseguida es ella y **L'hôtel** en donde se ‘*infiltra*’ como una trabajadora del hotel para poder hurgar en los objetos de los huéspedes e imaginar quienes son.

Éste es el enunciado que explica la dinámica de Suite Vénitienne.

“Seguí a desconocidos por la calle. Por el placer de seguirles. Un día seguí a un hombre al que pocos minutos después había perdido de vista. Aquella misma noche, por pura casualidad, me lo presentaron en una inauguración. Supe que tenía planeado irse de viaje a Venecia. Decidí seguirle la pista”

Suite Vénitienne es un proceso de búsqueda y persecución, de un viaje París-Venecia que se produce entre los días lunes 11 de febrero a las 22 horas y el domingo 24 de febrero de 1980 a las 10.10 de la mañana exactamente.

Sus herramientas: maquillaje, una peluca rubia, sombreros, velos, guantes, gafas de sol, una Leica y un Squintar³¹³.

El objeto de este proceso: encontrar a Henri B. en Venecia, localizarlo para perseguirlo anotando conversaciones, cada uno de sus pasos, las calles por la que pasea, los lugares en los que entra, intercambiando la información formal con la descripción de los sentimientos que se van construyendo y produciendo a lo largo del relato, detallando la sucesión de los hechos como proceso de construcción de una búsqueda que cohabita con la construcción de un sentimiento generado en diferido, ajeno.

Haciendo un ejercicio distintivo entre la valoración y descripción de los datos objetivos, y los datos emocionales, apunta cosas de este tipo:

Sábado, 16 de febrero

8 h. Calle Traghetto. Le espero. La calle es estrecha, tiene unos cien metros de largo. Empieza en el campo San Barnaba y termina en el embarcadero (...)

11.55 h. Pierdo la paciencia

Me niego a reflexionar sobre mi presencia en estos lugares. No debo pensar en ello. He dejado de imaginar salidas posibles y dónde acabará esta historia. Iré hasta el final.

De nuevo la descripción de cada uno de los pasos que tiene que dar para encontrar a Henri B., con horarios y lugares precisos, con descripciones de la sucesión de los hechos, hace que Suite Vénitienne vuelva a disponerse como un procedimiento restrictivo en su objeto y sus acciones, extremo en su intención—*iré hasta el final*—, con el foco puesto en un tránsito, en una *manía descriptiva* del sucederse dentro de los límites que los movimientos y motivos ajenos producen.

Esperas, búsquedas, persecuciones, rastreos y hallazgos son en Sophie Calle los procedimientos de una escritura continua, de una transcripción como conversión de los hechos en marcas que fijan el tiempo de un proceso de producción de escritura materializado a partir de tres procedimientos en *Suite Vénitienne*: fotografías [55], textos [23] y mapas [3].

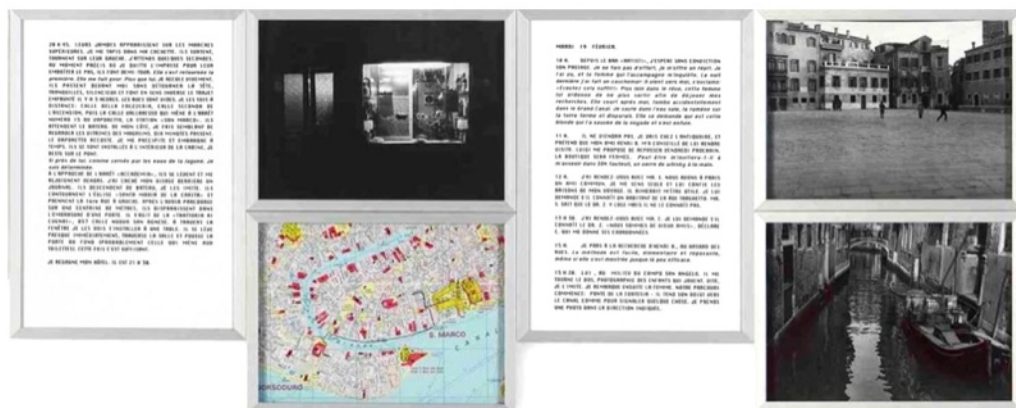
Y en realidad nada es del todo significativo más que el propio hecho de llevar a cabo una acción semejante.

Pareciendo proceder de la «escuela de la sospecha» —[Nietzsche, Freud, Marx] en donde el indicio es la marca que señala y guía una búsqueda mediante la que se van desvelando los sentidos ocultos que posibilitan finalmente la interpretación—, sin embargo, y con unos instrumentos aparentemente similares, en trabajos como *Suite Vénitienne*, en *La Filature* o en *L'Hôtel*, 'comprobamos' que su interés no radica en el hecho de desvelar datos significativos que nos orientan hacia la verdad, sino el de comprobar cómo la forma de actuar desde la atención y el detalle es la forma en que se transfigura lo banal en significativo e interesante.

Ante todo, es un modo de advertir que «realidad» es una «palabra fea» (...) Descubrir la realidad es, precisamente, alcanzar a ver el despedazamiento de la experiencia, de ese tejido compuesto por pequeños movimientos, que exigen un modo de observar distinto, un fino análisis. No se trata de los

³¹³ Accesorio provisto de un juego de espejos, que se enrosca en el objetivo para tomar fotos de lado sin mirar directamente a la persona.

movimientos de un juego importante, de aquél o aquéllos a los que solemos atribuir un sentido relevante; al contrario, la microfísica de la normalidad hace cambiar el significado de los parámetros temporales, de modo que el tiempo debe ahora ser descubierto en el pequeño entramado de las aceleraciones y las disminuciones de ritmo, de las previsiones y de las sorpresas «catastróficas». Aquí los tiempos de la comprensión son distintos, no lineales, no singulares, no homogéneos; y, sin embargo, están cargados de sentido: son los únicos que lo tienen, podría decirse.³¹⁴



Tal vez este *minucioso despedazamiento de la experiencia* materializado en sus textos e imágenes sea el que apunte siempre hacia una duda entre la realidad y la ficción que sin embargo no se instala en esta dicotomía, sino en un modo de *producir escritura* guiado desde la *prescripción de la acción* —seguir a Henry B. sin ser vista— y basado en lo ‘anotable’, en lo ‘registrable’ de ese *fino análisis*.

La *microfísica de la normalidad*, el *despedazamiento de la experiencia* Calle parece materializarlo por el procedimiento de la *descripción* o de la *transcripción*; la primera como una forma de escritura detallada, minuciosa, pormenorizada y organizada o la segunda como una escritura que traslada los datos, los pensamientos, sentimientos, sucesos, eventualidades de una forma aparentemente verídica, que funciona como manifestación del recorrido así como una traducción simultánea de pensamiento-escritura, de un pragmatismo que fija el devenir del proceso sobre un papel.



En **La Filature [Vigilancia]*, de 1981, los roles se cambian a partir de una sucesión de órdenes que organizan el sistema de producción según condiciones invertidas a Suite Vénitienne.

“A instancias mías, mi madre fue a una agencia de detectives. Les contrató para que me siguieran e informaran diariamente de mis actividades, y para que aportaran un testimonio fotográfico de mi existencia”.

³¹⁴ Pier Aldo Rovati. Cap. “Transformaciones a lo largo de la experiencia” en *El pensamiento débil*, Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovati, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid. 1995. Trad. Luis de Santiago, T.O. *Il pensiero debole*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1995, p. 52.

El jueves 16 de abril de 1981 a las 10.00 h. comienza la vigilancia, comienza el proceso.

En *La Filature* Sophie Calle plantea un dispositivo mediante el cual es el detective el que no sabe que la vigilada es consciente del hecho de estar siendo observada y seguida.

Los informes que aporta el detective de la agencia *Duluc* son *comparados* con el registro que hace Calle de su propia actividad.

Este ejercicio comparativo es revelador de las formas en que el informe distante y neutro del detective se solapa con el relato del actor directo.

El lenguaje es para Calle una herramienta fina y de precisión, que en su utilización revela los caracteres de su posibilidad así como los de sus imposibilidades.

Como herramienta experimental, la veracidad del documento de carácter científico parece perder parte de su fiabilidad en la ausencia de detalles significativos como la emoción e intensidad, de los detalles imperceptibles de la mirada que únicamente transcribe lo que ve.

Salgo a las 10.20. En el correo encuentro una postal del Mont Saint-Michel. Leo "Sophie, pienso a menudo en ti. Vacaciones... buen tiempo... vacaciones. Un beso. Hasta pronto. Patrick". El día es claro, soleado. Hace frío. Llevo pantalón corto de ante, de color gris, medias negras, zapatos negros y un impermeable gris. Un bolso amarillo chillón y una cámara fotográfica colgados en bandolera.

*A las 10.20, la vigilada sale de su domicilio
Lleva un impermeable gris, pantalón gris y zapatos negros, así como unas medias del mismo color.
Bolso de color amarillo en bandolera.*

Esta relación textual dialógica revela los *desfases* entre informaciones así como en otros 'datos': el detective "levanta la vigilancia" a las 20 h., mientras que la vigilada registra sus actividades hasta las 5 de la madrugada por ejemplo.

El proceso organizado según la precisión del tiempo y los espacios de secuencia, muestra a través de sus informes, las dislocaciones producidas por dos miradas: la de la experiencia directa y la de la experiencia diferida así como las distancias que existen entre ambas; todas ellas, miradas del detalle, de lo aparentemente ínfimo, de la *transcripción de lo mínimo* que a pesar de todo no pueden converger de forma exacta.

Las evidencias que Sophie Calle pone sobre la mesa siempre son evidencias de esta distancia, así como de una entropía inevitable, que aún desde el mayor de los controles de las condiciones desde la que se construye el espacio para el proceso de forma previa, que aún desde el enunciado instructivo y la regla fija, emergen como pruebas de la fragilidad y contingencia del territorio desde el que trabaja, las relaciones humanas.

•

En *L'Hôtel* este espacio desfasado, esta distancia de perspectiva se subraya al proponer un ejercicio mediante el cual el registro conforma una narración a través de la descripción de los objetos de las personas anónimas que ocupan las habitaciones del hotel y que en apariencia desvelan pistas acerca de sus propietarios.

**L'Hôtel [El hotel] 1981 "El Lunes, 16 de febrero 1981, me las arreglé, después de un año de aplicación y espera, para que me contrataran como camarera sustituta durante tres semanas en un*

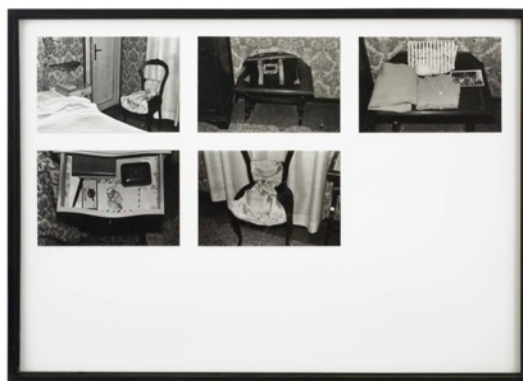
hotel en Venecia: Hotel C. Me asignaron doce habitaciones en el cuarto piso. En el curso de mis tareas de limpieza, examiné los efectos personales de los viajeros, los signos de la reubicación temporal de algunos clientes, su sucesión en la habitación. Me di cuenta de los detalles que permanecieron desconocidos para mí. El Viernes 6 de marzo de 1981, terminó mi sustitución"

De nuevo el enunciado explica de un modo preciso los parámetros según los cuales el proceso de L'Hôtel tiene lugar.

La importancia de la fecha exacta del inicio y final de este trabajo, muestra la importancia de un proceso temporalmente limitado por las condiciones que lo originan y por las circunstancias que lo concluyen, por un territorio que delimita el lugar y el tiempo de la acción artística, así como de sus mecanismos descriptivos y transcriptivos.

La asignación de doce habitaciones de la cuarta planta del hotel por un período de tres semanas es el límite espacio-temporal dentro del cual el seguimiento secuencial, la sucesión de objetos personales y sus disposiciones, son la materia de un registro elucubrador de su habitante.

Siguiendo las pistas según la forma y la tipología de los objetos, Sophie Calle, elabora los documentos que posteriormente podrían posibilitar el retrato de su dueño, aquí identificado según la habitación que temporalmente ocupa — *Habitación 25*—, la fecha de la estancia —*16 febrero-19 febrero*, por ejemplo— y la disposición de sus objetos personales.



CHAMBRE 25. 16 febrero - 19 febrero

Lunes, 16 de febrero, 09:00. Voy a 25. la única habitación individual de arriba, y la primera en la que entro. Estoy muy emocionada al ver el pijama arrugado, de color azul marino con borde azul, tirado en la cama, y el par de zapatillas de cuero marrón. Es un hombre el que ocupa la habitación. Pocas pistas. En el borde del lavabo: un peine desdentado y sucio, un cepillo de dientes, pasta dental, un desodorante. En la mesa: la revista "Time", el "Herald Tribune", un libro, "La Luna y seis peniques" de S. Maugham, marcado en la página 198. En la repisa de la ventana, manzanas y naranjas en dos bolsas de papel. En la mesita de noche, encontré un cuaderno con tapa de cartón: su diario de navegación. Yo por supuesto. "*Viernes: Roma ... Martes: Florencia ...*" y la fecha de ayer, estas líneas: "*... Llegué a Venecia esta mañana... subí a mi cuarto, me di un baño, un par de manzanas + naranjas. Le he dicho al recepcionista que me despierte a las 8.30 + iré al mercado que dice Rob que es antiguo*". También encontré dos direcciones en París: el conde y la condesa M., el del Embajador O. Me detengo. No quiero agotar todo hoy. Hago la cama y salgo de la habitación. Son las 9.15h.

Como las fotografías de Atget comentadas por Walter Benjamin, las imágenes y los textos de L'Hôtel podrían identificarse con aquellas *escenas de un crimen siempre desiertas*³¹⁵ a través de cuyos

³¹⁵ Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I: filosofía del arte y la historia*, Editorial Taurus, S.A., Buenos Aires, 1989. Trad. de Jesús Aguirre. p. 30

indicios y pruebas, de fragmentos y descuidos se puede resolver una identidad o el entramado de un suceso.

Es significativo asimismo el tiempo que se materializa, casi a la velocidad, *al paso de la palabra hablada*³¹⁶, del pensamiento que se narra y del ojo que registra los objetos que dejan sus propietarios mediante un orden temporal configurado según la exactitud de su anotación.

Sin embargo esta acción que parece propiciarse como documento de los indicios y las pruebas, nunca llega a revelar ningún dato que pudiéramos considerar relevante o significativo sino la dimensión rutinaria de un tránsito que queda así fijado y fundamentalmente de una manera de abordar la práctica artística como práctica de procesos de registro en curso y de las tensiones que esta minuciosidad produce.

Los parámetros según los cuales construye un proceso para inmiscuirse en las vidas ajenas, no incluye el ejercicio de interpretación o valoración de lo que 'descubre', ni ética ni moralmente; nunca da ese paso y deja ese material como una potencia que puede concluir o interpretar otro, así como la evidencia de que ha llevado a cabo y ha cumplido con las reglas de su propio 'juego'.

Su interés está en otros lugares como los de la memoria o el control, en una fragilidad que busca recursos para combatirla.

d) Producción de rituales. Reglas de juego y control

Dice que *no tiene memoria* y que por eso busca formas de no olvidarse de las cosas, dice que *hace cosas que no quiere hacer* para forzarse, que *describe* porque no tiene imaginación, que así organiza su vida, que lo hace *para tener menos miedo* al tener el control de la situación³¹⁷.

El proceso que organiza, tiene más que ver con una regla a cumplir que se vislumbra en esa forma extenuante de mirarlo todo y de anotarlo todo, como una *manía*, como una pauta que produce cierta tranquilidad aún a sabiendas del artificio de ésta.

Investir de sentido y de orden a las acciones y los objetos nos devuelve al territorio del ritual como el territorio de su producción por excelencia.

El significado de *rito* define sus funciones como algunos parámetros restrictivos, como formas organizadas de actuación que producen ciertos efectos en quien lo desarrolla y sobre lo que lo desarrolla.

El rito instituye, mediante técnicas simbólicas que implican la adhesión indiscutida a las significaciones que moviliza, el dominio de objetos colectivos e individuales afectivamente superinvestidos que se prestan a la sacralización. Objetos de deseo cuyo goce se asegura regulándolo: apuestas de afectos, de identificación, valores, u objetos de temor cuyos aspectos ansiógenos domina, ligados a lo indeterminado, lo imprevisible, lo inaccesible, a las situaciones críticas inter- e intrasubjetivas. En cuanto a los objetos superinvestidos por el grupo, el rito refuerza el vínculo social, reactualizando los símbolos fundadores y el ordenamiento colectivo, del que reafirma los aspectos.

³¹⁶ Benjamin, *Ibid.*, p. 19

³¹⁷ Lápiz, *op.cit.*

Usa un código que se quiere inmutable, cuyo respeto escrupuloso pasa por la condición de base de su eficacia³¹⁸.

El rito *instituye* como instituye Sophie C. sus enunciados, el rito *moviliza* y habla de *afecciones*, de *dominio*, de *regulación* de los *deseos*, de los *temores* que produce lo *inaccesible*, lo *imprevisible*, pero también *refuerza los vínculos* a través de su *cumplimiento colectivo* y *escrupuloso* como base de su *eficacia*.

El rito por tanto es técnico, tiene una funcionalidad y una eficacia basado en las formas de *invertir* un objeto o una acción, en el modo de cargarlo de energía, como la cantidad de energía invertida o, en otros términos, la suma de excitación, el valor afectivo³¹⁹.

Cargar de afectividad a una persona desconocida o a un objeto extraño, construir un espacio de intensidades voluntariamente, es otra de las dimensiones que los procesos de Sophie Calle operan; sobrecargar de atención a las acciones cotidianas es probablemente un objetivo más inmediato y preciso que el de ‘investigar’ sobre la vida de otros para ‘saber’.

Su placer está en *saber que a las diez y media se comió una naranja*, si, pero este placer viene determinado por la sensación de control que ejerce sobre lo insignificante y lo ajeno y que sin embargo así adquiere el carácter de la acción más íntima.

El *ritual* nos acerca al territorio de las acciones ordenadas y pautadas como figuras de la manía, de la obsesión, por lo que el ritual es así una configuración que se establece desde los comportamientos restringidos y formalizados con el propósito de mantener el control sobre la cotidianidad en contraposición al *rito* que pertenece a los de los ceremoniales funcionales a título particular así como colectivo.

La definición de «ritual³²⁰» nos permite observar desde otra perspectiva la definición de *rito* como un comportamiento que en su insistencia raya en la patología de las formaciones conductuales instaladas en la rutina como mecanismos defensivos.

El ritual es una conducta encontrada en la neurosis obsesiva que se caracteriza por la obligación de cumplimiento estereotipado y repetido de actos más o menos complejos y que se corresponden, en el campo de la acción a la obsesión en el campo del pensamiento. Existen rituales o ritos de diferentes “tipos”: encontramos rituales de lavado, de vestir, de acostar, de comidas, etc.

Los rituales pueden tomar la forma de gestos mágicos complicados (tocar tantas veces un objeto o una parte del cuerpo, por ejemplo), incluso de guiones más complejos. Estos rituales invaden a veces la vida cotidiana hasta el punto de paralizar en extremo toda vida social; al tener un valor defensivo y oponerse a todas las obsesiones y compulsiones hasta el punto de sustituir a éstas eliminándolas de la consciencia, estos rituales defensivos tienen un sentido de evitación de cara al síntoma obsesivo. Bajo una forma cada vez más compleja, adoptan una dimensión conjuratoria, reforzando la defensa “para el caso en que la cosa temida pudiera ocurrir”, entendiéndose que sólo podría ocurrir una desgracia”, si no se toma la precaución de no hacer esto, o de evitar aquello. La angustia surge si el ritual no puede ser ejecutado.

³¹⁸ *Diccionario Akal de Psicología*. Roland Doron y Françoise Parot. Ediciones Akal, S.A., 1998. T.O. *Dictionnaire de Psychologie*, Presses Universitaires de France, 1991.

³¹⁹ La palabra *investimento* es el término que sustituye a la palabra *intención* en el campo de la psicología para profundizar sobre las formas en que esta energía funciona empujando procesos.

³²⁰ *Ibid.*

Los rituales son a menudo conductas en parte disimuladas por el paciente obsesionado que vive en un mundo de comportamientos apremiantes con los que se enfrenta, sintiendo a la vez lo absurdos que son.

En el niño normal, los rituales pueden existir; se trata de las formaciones temporales que encubren la angustia ligada a ciertos períodos conflictivos del desarrollo, que tienen la misma función defensiva que las fobias pasajeras clásicas (ritual del acostarse, ritual del adormecimiento que incluye el miedo a la oscuridad)³²¹

El ritual está instalado en el tiempo, los espacios y acciones de la vida cotidiana; acostarse, dormir, vestirse, comer o lavarse se interpretan como acciones de orden significativo y defensivo en relación al objeto de su temor, que en su disposición se manifiestan como una *obligación de cumplimiento* y su orden en sucesión es el que parcialmente proporciona una tranquilidad.

Dándole significado a la acción mínima, automatizando y singularizando lo banal, se elabora una defensa a los miedos que están más allá de una lógica y peligro inmediato, señalando hacia el temor como elemento consustancial al ser humano.

Recordando cómo Sophie Calle en Suite Vénétienne declaraba —*iré hasta el final*, o cuando explica su viaje en el transiberiano en el que produce «*Anatoli*», parecen referencias a este modo de entender un actuar basado en el cumplimiento de un ejercicio que no tiene aparentemente mayor sentido que el propio de *ser llevado a cabo*, pero dentro del cual ocurre o se manifiesta lo más íntimo de la fragilidad emocional.

*Busqué en el mapa el sitio adonde menos quería ir en el mundo, pero que no fuese a la vuelta de la esquina de mi casa. Yo no quería ir a Japón, tenía un gran problema con este país, cada vez que me gustaba algo de Japón yo sentía que no era para mí, era como si lo hubiera robado. Entonces decidí ir allí, a Japón. Pero la idea de estar cinco meses en Japón me pareció demasiado masoquista, y pensé como ir hasta allí del modo más lento posible, y me encontré en el Transiberiano*³²².

El cumplimiento, la obligación que se impone es por tanto un modo de ponerse a prueba ante una tendencia en negativo, distinguiéndola y enfrentándola aunque sea del modo más absurdo.

De la acción como una forma de construir una obsesión, desde una conciencia plena del desarrollo de este proceso, surgen divergencias indicativas que nos sitúan en el plano de la actividad artística y que tal vez tenga que ver con lo siguiente.

La idea que al principio era una regla de juego, se convierte en una obsesión, con los placeres que dan las obsesiones, y al mismo tiempo cuando acaban no tienes el dolor de las cosas que acaban en tu vida, en la realidad (...) Pero la emoción real no era fabricada. La regla del juego era fabricada pero los sentimientos se hacen reales porque quizá yo tenga el carácter adecuado, soy capaz de obedecer mis propias reglas, de crearlas³²³.

Tal y como explica, la pauta, la obediencia a unas reglas autoimpuestas, es algo así como una estructura dentro de la cual se producen con posterioridad una serie de sucesos y fenómenos emocionales que se derivan de su ejecución.

³²¹ Diccionario psicología Akal, *Ritual*, A. Braconnier, p.

³²² Lápiz, *Ibid*.

³²³ *Ibid*.

Sin embargo, parecen no existir tantas evidencias que nos permitan distinguir un proceso patológico de los procesos pautados que organiza, si no es por su carácter funcional y productivo y por la prescripción de procesos temporalmente limitados, que le dan la posibilidad de zafarse del asunto en el momento precisado, por la seguridad que le otorga un final predeterminado por la prescripción.

La evitación y su carácter defensivo en relación a diversos miedos, así como su forma de funcionar como estrategia de aproximación de un objeto de deseo, también están presentes en sus trabajos, así como los caracteres inter e intra-subjetivo, así como la elaboración de mecanismos para reforzar vínculos sociales que son claros en *Rituel D'Anniversaire* que inicia en 1980.

***Le rituel d'anniversaire** [*Ritual de cumpleaños*], (1980-1993)

“Me da miedo que se olviden de mí el día de mi cumpleaños. Con el fin de librarme de esta inquietud, entre 1980 y 1993, invité once veces, el 9 de octubre siempre que fue posible, a un número de personas igual al número de años que cumplía. La mayor parte de regalos no los he usado nunca. Después de tenerlos expuestos en casa durante un año, los he ido guardando en cajas para tener al alcance de la mano estas pruebas de afecto”.

Las *pruebas de afecto* que solicita y guarda puntualmente, la abierta confesión del miedo a ser olvidado reconduce el análisis de nuevo a los parámetros numéricos y de transcripción que utiliza con el fin de investir estas donaciones de singularidad.

La «fecha precisa» es el objeto por el que se produce durante un período prolongado de tiempo —trece años— el desarrollo de un trabajo basado en las relaciones con los demás, en las peticiones y tratos que tienen que ser cumplidos un día concreto y para una persona concreta, en la exactitud del dato, del número y su función tranquilizadora.



La reciprocidad como sistema esencial de este procedimiento hace partícipe a las personas cercanas solicitando una entrega como respuesta efectiva de la pauta, del código establecido y respetado escrupulosamente como forma de su carácter inmutable o cuando menos, lo más estable posible.

1981. 1 ramo de flores (cf. Polaroid) / 1 libro de Mario Vargas Llosa: *Le Maison verte*. Ed NRF Gallimard / 1 obra de David Rochline (espejo, madera dorada, malvarisco, chocolate, bombones y una muñeca de plástico) / 1 par de guantes color crema, de punto de algodón, marca Jean-Charles Brosseau / 1 botella de aguardiente con la etiqueta “Pour les 28 ans de Sophie Calle” / 1 brújula / 1 libre de Henry Miller: *Insomnia ou le diable en liberté*. Ed. Stock / 1 minivestido de satén rojo, con un estampado de uvas de plástico negro y una máscara roja / 1 caja en miniatura de fornicia azul / 1 lavadora marca Vedette (dado el tamaño del objeto, aquí está representada por una “tarjeta-cliente” Darty) / 1 máscara negra / 28 pirulís de frutas / 1 foto de Manuel Álvarez Bravo titulada: *le rêve éveillé* / 1 botella de champán Moët & Chandon / 1 libro de Maurice Achard y Anne-Marie Métaillé: *Les anes soixante en noir et blanc*. Ed. Amm / 1 paraguas de color crema con el mango en forma de cabeza de perro / 1 cenicero desmontable en forma de pétalos de flor / 28 cuadernos de dibujo / 28 pendientes (ninguno de ellos está

emparejado) / 1 libro de Henri- Alexis Baatsch: Roman polonais. Ed. Pierre Bordas et fils / 1 libro de María José Parra-Aledo: Images fugitives. Ed Pierre Bordas et fils / botones blancos

La prolongación en el tiempo hace que este proyecto se vincule a procesos de espera — cada 9 de octubre—, a procesos artísticos dependientes de un transcurso, de un tiempo requerido como elemento performativo y como factor que da presencia a la actividad artística como una actividad en curso y contingente.

Como valores numéricos también encontramos la pauta de un número de personas en correspondencia al número de años cumplidos, así como la enumeración de cada uno de los regalos recibidos, que unen el sistema del lenguaje descriptivo, de la enumeración, con los sistemas matemáticos como mecanismo de orden y medida de las cosas y de correspondencias.

De este modo, hace de las coincidencias en el tiempo un fenómeno regulado y controlado; lo azaroso se produce en circunstancias ocasionales que lo subvierten pero de forma mínima y transparente; así al año siguiente anota: *Primera alteración de la regla del juego: no hay celebración, de ahí que el número de regalos sea reducido (padres): 1 cocina marca Rosières / 1 óleo sobre lienzo, sin fecha ni firma, representando un perfil de mujer.*

Pero, los datos que Calle nos proporciona en su apariencia de confesión, de transparencia ¿son reveladores de alguna identidad? ¿de alguna información relevante? ¿podríamos dibujar su perfil? ¿y el de la persona que acepta el trato a través de lo que le regala? ¿sabemos algo más aparte de que tiene miedo a ser olvidada y por esto desarrolla este proyecto?

Sin duda son respuestas complejas y con seguridad, siempre interpretaciones y aproximaciones parciales en las que simétricamente aparecería todo lo descubierto junto a todo aquello a lo que no podemos acceder.

Aparentemente la posibilidad más certera está en las formas en que organiza la acción como un espacio reglado para el cumplimiento y la mínima subversión, para la espera de las reacciones y las respuestas, para las relaciones de aceptación, de sumisión junto con la petición o la regla, a los objetos que la pauta en forma de petición produce como conjuntos, objetos, listados e imágenes procedentes del primer enunciado.

e) Cooperación y sumisión. Procedimientos de intertextualidad

La cooperación que podríamos comentar como parte del proceso de *Ritual de cumpleaños*, se ve subvertida en el proyecto compartido con Paul Auster, *Double Game*³²⁴, que surge a partir del personaje de la novela *Leviatán* (1992), María Turner —personaje basado en el trabajo de Sophie Calle—.

María Turner se construye a partir de procesos como *Ritual de cumpleaños*, *El detective* o *El Hotel* y es asimismo construido y recreado por Calle como si de una transferencia, proyección o desdoblamiento se tratase: la una influye sobre la otra, la una obedece a los parámetros de la otra, el personaje y la persona se diluyen de manera definitiva de modo que el 'doble juego' podría denominarse como triple juego cuando menos —María, Paul y Sophie— .

³²⁴ «*Double Game and the Gotham Handbook*» —with the participation of Paul Auster—, Violette, London, UK, 2007

Double Game tiene que ver con la inversión de los papeles, con la intertextualidad, con la reversibilidad siempre presente en el trabajo de Calle, pero que en este caso adquiere otro carácter al ser ella misma la que acepta —a petición suya— la regla fijada por otro, Paul Auster.

***Double Game**, está dividido en tres sus sub-proyectos: *Gotham Handbook [Manual Gotham]* de 1994, *Le Régime Chromatique [La dieta cromática]* de 1997, *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W [Días enteros bajo el signo de B, de C, de W]* de 1998.



***Gotham Handbook**, en colaboración con Paul Auster, 1994

“En el Libro *Leviatán*, publicado en la editorial Actes Sud, el autor, Paul Auster, me da las gracias por permitir que se mezcle la realidad y la ficción. En efecto, se ha servido de algunos episodios de mi vida para crear, entre las páginas 84 y 93 de su relato, un personaje de ficción llamado María, que después me dejó vivir su propia historia. Dado que en *Leviatán*, Paul Auster me tomó como un tema, me imaginaba invertir los roles, tomándolo como el autor de mis actos. Le pedí que inventase un personaje de ficción por el que me esforzaría en parecerme.

Él prefirió enviarme las «Instrucciones personales para Sophie Calle con el fin de mejorar la vida en Nueva York (porque ella me lo pidió)».

Yo respeté sus directrices”

Instrucciones: 1ª cláusula: sonreír / 2ª cláusula: hablar a desconocidos / 3ª cláusula: distribuir alimentos y cigarrillos a personas sin hogar / 4ª cláusula: adoptar un lugar público —escoge una cabina telefónica en el cruce de las calles Greenwich y Harrison —.

“En la noche del 20 de septiembre tomo posesión de la cabina telefónica. Empiezo por desempolvar y pulir. Dos hombres me observan (...) Cinco minutos más tarde y mis temores se confirman: me toman por una loca. No importa. Pinto el suelo de verde, dispongo las postales, el espejo, las flores y pongo las sillas.

Pendiente, mañana miércoles, 21 de septiembre tengo que trabajar y sonreír”³²⁵

Evaluación global de la operación: 125 sonrisas dadas por 27 sonrisas recibidas / 22 sandwiches aceptados por 10 rechazados / 8 paquetes de cigarrillos aceptados, por 0 rechazados / 154 minutos de conversación.

•

La presencia de la obra de Calle en el libro de *Leviatán* es la primera fase de un proyecto de intertextualidad que hace surgir otra condición de variabilidad cuando Sophie Calle le pide a Paul Auster que sea «el autor de sus actos».

³²⁵ Gotham City (traducida como Ciudad Gótica en algunos países de Latinoamérica) es una ciudad ficticia del universo DC Comics en la que transcurren la mayor parte de las aventuras del superhéroe Batman. Arquitectónicamente, Gotham está moldeada basándose en Nueva York o Pittsburgh pero con rasgos más exagerados y sucios, acomodándose al estilo de su respectiva época editorial. Además, su nombre (que en inglés suena a God damn, "maldito/a") es un antiguo sobrenombre de Nueva York.

Generalmente, en el Universo DC se le atribuye a Gotham City características negativas, como ciudad maldita, noche, oscuridad y corrupción. Esto en contraposición a Metrópolis (ciudad de Superman) como la ciudad de la luz, el día, la esperanza y "el mañana". <http://es.wikipedia.org/wiki/Gotham>

Esto produce una última deriva, una última fase de un proyecto en el que se diluyen los roles — persona/personaje o realidad/ficción o agente/paciente—, se sustituyen, se proyectan y se fijan en la asunción de una misión por cumplir, en la sumisión a las reglas de un otro de forma voluntaria.

***Le régime chromatique**, de 1997

“En *Leviatán*, Paul Auster describe así a su personaje María: «Algunas semanas necesitaba lo que ella llamaba “la dieta cromática”, se limitaba a la alimentación de un sólo color por día.»

Para estar más unidas, María y yo, durante la semana del 8 al 14 de diciembre de 1997, decidí obedecer el libro”.



* LUNES: NARANJA. Menú impuesto: *puré de zanahorias, gambas, melón*. A Paul Auster se le olvidó mencionar la bebida; me permito completar el menú: *zum de naranja*.

* MARTES: ROJO. Menú impuesto: *tomates, steak tartare, granadas*. Menú que completo así: *pimientos rojos a la parrilla, «Lalande-de-Pomerol», viña de Viaud, 1990*.

* MIÉRCOLES: BLANCO. Menú impuesto: *rodaballo, patatas, queso cremoso*. Menú que completo y transgredo, las patatas no me convienen: *arroz en blanco, leche*.

* JUEVES: VERDE. Menú impuesto: *pepinos, brocoli, espinacas*. Menú que completo así: *pasta verde con albahaca, ensalada de kiwis y uvas y agua de menta*.

* VIERNES: AMARILLO. *El color del viernes no ha sido prescrito, he elegido el amarillo*. Menú: *tortilla afgana, ensalada de patatas, «Réve de jeune fille» (plátano, helado de mango), pschitt de limón*.

* SÁBADO: ROSA. El color del sábado no ha sido prescrito, escogí el rosa. Menú: *jamón, tarama, helado de fresa, province rosado*.

* DOMINGO: NARANJA, ROJO, BLANCO, VERDE, AMARILLO Y ROSA.

Pongo a disposición de seis personas todos los colores a prueba durante la semana. *Los menús fueron elegidos por sorteo, y cada uno lo recibe diligentemente, aunque sin entusiasmo por su tarea. Yo personalmente prefería rápido, ya que es bastante novedoso, pero no es necesariamente agradable de llevar a cabo.*

¿Porqué rojo el martes o el sábado rosa? Una vez más podríamos tratar de comprender una estructura interna que liga el naranja al lunes, por ejemplo, y darle una interpretación significativa.



La arbitrariedad que se pone en juego viene determinada fundamentalmente por la sumisión a la regla, haciéndonos dudar acerca del carácter necesario o significativo de este cumplimiento estricto, haciéndonos pensar en el sentido del encadenamiento arbitrario de los signos que configuran estas acciones.

Lo arbitrario de estas correspondencias se basan en una instrucción que interfiere en la lógica del actuante, de tal modo que no entendemos del todo bien su razón de ser, pero que precisamente en este desfase, en esta aparente inutilidad, producen las situaciones y los productos de su sistema, escritura y fotografía como procedimiento del trato y de su fijación.

Los menús de Auster son estrictamente llevados a cabo, y cuando algún pequeño inconveniente o desliz es advertido, cuando alguna pauta es alterada, es apuntada y señalada como tal, así como la solución que le da; la prescripción admite un mínimo/máximo de variabilidad que Calle nunca deja pasar inadvertida en la minuciosidad de su escritura.

***Des journées entières sous le signe du b, du c, du w**, de 1998, es el último de estos proyectos en los que Sophie Calle adquiere la personalidad de Maria Turner como forma de aproximación a su propio personaje.

La jornada bajo el signo de W, produce el texto en el que se reúnen el conjunto de objetos, espacios, acciones y situaciones que se derivan de la pauta W.

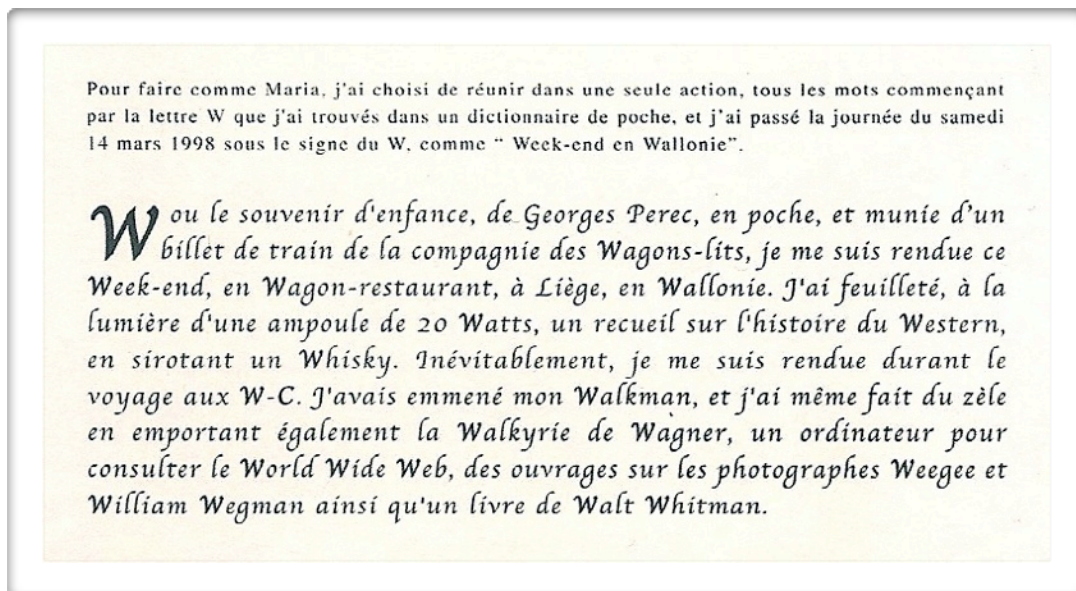
“Para ser como María, decidí reunir en una sola acción, todas las palabras que comenzaran por la letra W encontradas en un diccionario de bolsillo, y pasé el sábado, día 14 de marzo de 1998 bajo el signo de W. como “Week-end en Wallonie”

Un viaje en un tren de la compañía «Wagon-lits», una referencia a Oulipo —al libro «W o el recuerdo de la infancia» de Georges Perec—, una serie de objetos —una bombilla de 20 vatios, un walkman—, una bebida —whisky—, espacios —vagón-restaurante, w.c.— una serie de autores —Wagner, Weege, William Wegman, Walt Whitman—, un destino —Wallonia—, otro libro —sobre la historia de Occidente [Western]—.

Esta pauta mínima que la letra W define, se convierte en la pauta restrictiva tanto de selección, como de organización, de acción y producción del texto.

El límite o la restricción como en Oulipo es la forma de producir sin tener en cuenta el sentido, sino la articulación de un sistema basado en la restricción de las reglas que uno genera como forma de

producir resultados basados estrictamente en estas pautas prescritas y no en una tendencia hacia significados y construcción de narraciones.



Los procesos que se derivan de esta regla de juego, inciden sobre el modo en el que el lenguaje se muestra como un procedimiento pragmático y experimental, de cómo el lenguaje puede ser un sistema productor de búsqueda, de atención, de escritura, de acción coherente a una lógica singular construida con el propósito de que su funcionamiento desplace *lo que uno quiere decir* por *lo que uno tiene que hacer*.

El lenguaje así es un medio, pero fundamentalmente un pragmatismo experimental.

f) El lenguaje como potencia pragmática, funcional y productiva. Leer, mirar, interpretar

Todo es escritura en Sophie Calle; sus sistemas de producción *prescriben* las reglas, *se inscriben* en el mundo, *describen* lo que la situación es capaz de generar, transcribe sus disposiciones casi al ritmo de su pensamiento, o eso parece.

También son sistemas lingüísticos relacionados con lo matemático —como los oulipianos— por sus reglas, sus enumeraciones, sus datos precisos, sus correspondencias, sus códigos, sus incógnitas —Henri B., Habitación 25, el signo B— y su variabilidad lo indica.

Las denominadas por Auster como *mini-experiencias*, adquieren esta cualidad en su forma limitativa que en el cambio mínimo como hemos visto, producen los más diversos fenómenos y efectos.

Como sistemas de orden y clasificación de lo habitual, los sistemas de Sophie Calle parece que se encuentran próximos a los sistemas clásicos naturalistas; como formas de desvelar la *microfísica de la normalidad* parece pertenecer a la pro-ducción de presencias, a la conducción de los asuntos humanos propios del mundo antiguo; como formas de la revelación pudieran vincularse a las formas de la creatio ex nihilo como formas de acceder a lo oculto por las marcas depositadas en la

superficie de las cosas; también podría vincularse a la producción moderna de los índices, de la sospecha nihilista así como a los sistemas autónomos de producción como organismos o mecanismos que funcionan.

Sin embargo, sus sistemas funcionan dentro de los ordenes de un tiempo que pasa, de los desfases de una información que se traslada, de una transcripción insuficiente aún en su más absoluta escrupulosidad, en los que la imposibilidad de sentidos y de interpretaciones absolutas son evidencias.

Sus pautas, sus reglas y sus normas son la estrategia de una forma de producir a través de otros y para otros, mediante una estrechez en el actuar que indica una particular y frágil afectividad que ante lo circunstancial, ante lo imprevisto, construye la regulación para sentirse segura, para sentir que tiene *el control de lo que se escapa*, de los procesos siempre en fuga.

Sus instrucciones no son autoritarias sino formas en que la petición y el trato funcionan como sistemas de tránsito de información y afecto entre las personas, como sistemas que en el acuerdo perciben y guardan estas *transacciones*.

Como los despojos, las huellas o las marcas de este sucederse de situaciones, nos ofrece sus textos que son anotaciones, enumeraciones y datos precisos; como certificados de autenticidad toma instantáneas que muestran los lugares, las personas y los objetos que un momento más tarde ya estaban ausentes.

En conjunto, leemos las imágenes, miramos los textos como una producción que no se distingue de lo que produce en los recorridos de sus procesos, de los resultados o los efectos de una prescripción que ha sido cumplida *hasta el final*.

Como espectadores / lectores, nos encontramos ante un enunciado que nos orienta acerca *cómo mirar y leer* sus imágenes desenfocadas y fragmentadas, de sus textos descriptivos que miramos y leemos como los productos de la regla o pauta de la que proceden, del proceso pragmático del que derivan.

Los textos y las imágenes concatenados a su prescripción, muestran cómo ésta produce situaciones y procesos singulares, pero no sentidos concluyentes o identidades significativas, sino arbitrarias.

Su escritura nos sitúa ante el dato exacto, la información o la prueba que no enlaza con su verificación sino que dispone un territorio / plano potencial, un soporte eventual sobre el que proyectar e interpretar, que como espectadores podemos recorrer y sobre el que podemos especular indefinidamente

«*Take Care of Yourself*» [Cuídate]³²⁶, de 2007 puede ser un buen ejemplo de un sentido del lenguaje como sistema funcional y pragmático multiplicador, del lenguaje como un medio para un intercambio productivo e indefinido, y tal vez este proyecto sea la forma en que Sophie Calle nos indica lo que podemos hacer con su escritura, con su trabajo.

A partir de un correo electrónico en el que un amante rompe con ella concluyendo con un “*cuídate*” que Sophie Calle no termina de entender, distribuye el correo entre 107 mujeres de

³²⁶ «*Take care of yourself*», Actes Sud, Arles, 2007

diferentes profesiones a las que les pide que interpreten el texto con sus herramientas de trabajo habituales.

Una psicoanalista, una cantante, una traductora de código morse, una escritora de literatura infantil, el loro Brenda, una tiradora de rifle, una locutora de radio, una mediadora familiar, una asistente social de prisiones, una madre, una diplomada, una escritora de crucigramas, una clarividente, una periodista, etc. hasta ciento siete mujeres que leen el texto y lo interpretan.

Un texto inicial que produce de nuevo, imágenes, vídeos y textos y según el cual podemos intuir cómo, lo que Sophie Calle nos ofrece como espectadores / lectores tal vez tenga algo que ver con esta forma de disponer una situación o territorio para la especulación y la interpretación.

Si nos olvidamos de la verdad o la mentira, de la realidad y la ficción, del personaje y la persona, de toda dicotomía o contradicción absoluta, sus textos y fotografías pueden configurarse como un sistema productivo que nos induce a pensar, escribir, leer y hacer según nuestros propios parámetros.

*INTRO a) *El desplazamiento* b) *La creación y la utopía de la plena realización: el Golem* c) *La creación como trabajo inútil: el mito de Sísifo* d) *La dialéctica del control: la creación y la contención* e) *Los procesos. La práctica para la metamorfosis y la entropía* f) *Lo que se nos escapa, lo micro y lo imperceptible: entropía e infralevés/infracinos* g) *Declaration: flujo y tartamudeo* h) *Stanley: un devenir-perro*

Jana Sterback, artista nacida en la república checa, vive y trabaja en Canadá desde 1968; aunque esta circunstancia no se conforme como un núcleo de sus realizaciones artísticas, es un factor que se manifiesta como un modo de estar, comprender y relacionarse según dos culturas que pueden chocar o conectarse dentro de marcos específicos de pensamiento.

Cualquiera que haya crecido en Praga queda influido en cuanto a la estética para el resto de su vida, aunque esta influencia se limite a lo privado. Es fundamental mencionar no sólo el lugar, sino también la dimensión temporal: en mis años de formación, tuve la suerte de tener acceso a dos sistemas de pensamiento totalmente distintos, prácticamente opuestos, dos lugares con una historia y un aspecto físico muy diferentes. Este contraste fomentó una visión crítica del mundo que no puede dejar de reflejarse en mi obra³²⁷

Como una dinámica para contrastar, esta doble perspectiva se convierte en una comprensión crítica que se verifica en dos lugares cultural e históricamente distintos, y en cuya oposición Sterback encuentra la utilidad de una mirada que indaga en las particularidades que se producen en los contextos, en los lugares y tiempos concretos.

La relación con la historia por tanto es lógica desde la óptica desde la que afirma su tendencia hacia el presente como un punto a desarrollar siempre relacionado con los acontecimientos que le han dado lugar.

Para realizar una contribución en cualquier disciplina, uno ha de ser consciente de lo que han hecho en esa disciplina sus predecesores. Esto es cierto sobre todo en arte. Es posible que el hecho de haber vivido en varios países me haya suscitado un interés por la historia, ya que es una manera de explicar el presente. ¿Por qué los canadienses son tan distintos de los estadounidenses si comparten el mismo continente y la misma lengua? ¿Qué hace que los quebequeses estén tan separados y, al mismo tiempo, tan cercanos a sus vecinos del Sur?³²⁸

Lo particular, como un concepto que se define por desarrollos que construyen los contextos sociales y políticos derivados de sus eventualidades, Jana Sterback lo relaciona con un contexto en el que la práctica del arte requiere de esa misma mirada retrospectiva para elaborar un entorno de actividad derivado de sus estadios precedentes.

Esta conciencia de los efectos de una temporalidad constructora de *presentes*, como una evidencia de nuestra percepción espacio-temporal, adquiere especial relevancia en la producción artística de Sterback como una dimensión o condición *sine qua non* su sentido del hacer no sería legible ni dejaría vislumbrar una posición subyacente que transita entre lo natural y lo cultural o entre los ideales de la modernidad y la fragilidad contemporánea.

No es por tanto anecdótica la experiencia del *desplazamiento* como circunstancia implicada en la experiencia del espacio y del tiempo, que además disloca las estructuras aparentemente inmanentes

³²⁷ Jana Sterback en «Jana Sterback. De la performance al video», Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Victoria-Gasteiz, 18 de mayo al 13 de septiembre de 2006, p. 10.

³²⁸ *Ibid.*, p.11

de lo cultural —entre su país natal y su país de adopción— y le permite construir una distancia crítica, para el ejercicio que deconstruyendo lo natural, desvela su estructura cultural y a la inversa.

Natural, político, social, psíquico, histórico, etc., el *desplazamiento* hace referencia a la forma en que la dislocación es un motor de cambio, de medidas y distancias, de contrastes para la comparativa, como factor dinámico, pero también relacional cuando muestra las operaciones del control y la dependencia en que las relaciones humanas están inscritas.

Según el desplazamiento y el intercambio, señalará asimismo hacia las condiciones y las limitaciones de la libertad de los seres humanos, es decir, las relación entre la *autodeterminación* y la *sumisión* como un código y móvil de su dialéctica.

El *desplazamiento* como condición que revela estados de lo circunstancial, nos deja intuir algunos de los presupuestos con los que Sterback desarrolla sus dispositivos para la *metamorfosis*, la *transformación* o lo *transitorio*, como los mecanismos con los que pone en marcha las dimensiones de un espacio-tiempo que muestra los cambios de sus procesos y por los que su práctica artística permanece también en una deriva constante.

El *desplazamiento* y *dislocación* serán algunas de las estrategias, pero también el efecto de unos procesos en los que los materiales adquieren un sentido activo —electricidad, hielo, carne, grillos, perros—, en los que la construcción de instrumentos para la actividad proyectarán un sentido transitorio en la experiencia y lectura de sus propuestas.

b) La creación y la utopía de la plena realización: el Golem

La producción de Jana Sterback, dentro del contexto analítico de las prácticas artísticas, se define por un diálogo entre las nociones de «*creación*» como *utopía de la plena realización*, y la «*contención*» como *imposibilidad de esta misma*.

Como Richard Noble³²⁹ destaca, la «creación» es un concepto nuclear que Sterback aplica al ámbito de lo biológico, de lo cultural, de lo histórico, de lo político, de lo social, de lo religioso, de lo mágico, de lo alquímico, de tal forma que señalando sus sentidos implícitos subvierte una significación idealizada y pone en duda las posibilidades reales o vigencia de este término.

La «creación» para Sterback se desarticula como operación tendente a objetivos plenos y perfectos, relativos a la constitución de conclusiones únicas o formalizaciones completas.

Esta *deconstrucción* sirve para indicar los epígrafes según los cuales el término *creación* ha sido un complejo entramado de interpretaciones 'utópicas' que afectan a todas las dimensiones de nuestra frágil condición y que a lo largo de la historia han definido diferentes formas de poder sobre la vida.

La ciencia, la tecnología, el arte o la política, como ámbitos que construyen lo cultural, lo social, lo histórico, en suma, las posibilidades de existencia, han alcanzado en el proyecto moderno ámbitos de realización en los que el dominio sobre la condición efímera de nuestra existencia parecía plausible, en los que la creación que Sterback indica, se configura como *culminación de sus utopías*, como una forma de creencia que entiende todo desarrollo como una forma de continuidad tendente

³²⁹ Richard Noble, *Jana Sterback: dialéctica de la creación y la contención*, en el catálogo de la exposición «*Velleitas. Jana Sterback*», 6 de octubre - 10 de diciembre, 1995. Fundación Antoni Tàpies, Barcelona. p. 51

hacia niveles de perfección y progreso cada vez más altos y cuyos presupuestos empiezan a ser puestos en duda en la posmodernidad.

La modernidad como cenit de estas aspiraciones, sin embargo señala únicamente el punto álgido de algo que no es nuevo en la historia ni de la ciencia, ni del arte, ni la política ni tampoco de lo mítico, y es todavía de un orden más exaltado el punto en donde Sterback sitúa la 'utopía' de la creación como aspiración fundamental.

Recorriendo una cronología de la «creación», incide sobre una relación de los seres humanos con sus límites y sus aspiraciones de poder, visible en la extrema y continua ambición de adquirir la potestad sobre la *creación de vida*.

La «creatio ex nihilo» como una *forma radical de producción*, era definida en la Edad Media como una operación inaccesible al entendimiento humano, y por tanto no podía ser reproducida; no suponía extraer de sí una sustancia parecida y separada, no consistía en hacer emerger de sí un modo de ser nuevo o distinto sino que consistía en *llevar fuera de sí a la existencia algo no preexistente*, algo que antes no era y que «cobra vida» mediante la creación; la Nada como dimensión originaria y la vida como resultado de la enigmática operación, pertenecían al poder propio y exclusivo de un agente superior.

Sin embargo, son muchos los ejemplos de esta aspiración primigenia por alcanzar este poder, como un enfrentamiento con esta imposibilidad y su lucha por lograrlo; el mito de Prometeo es uno de los primeros, pero esta disposición se va fortaleciendo y se va haciendo paulatinamente más exultante y positiva con el desarrollo científico, industrial, tecnológico y con las nuevas posibilidades que parecen albergar.

Como un punto de inflexión y de un posterior trabajo de deconstrucción de los principios operativos e interpretativos de la «creación», una de las primeras piezas de la producción de Jana Sterback es «*Golem*», de 1979.

Imbricada en la tradición judeo-cristiana, y por tanto imbricada en la historia, cultura y tradiciones de su país natal, «*Golem*» puede ser interpretado dentro del trayecto de la práctica artística de Sterback como una declaración de intenciones y posicionamiento crítico frente a determinados principios mediante los cuales el proyecto moderno universaliza y muestra su afán de dominación, pero desde cuyos anhelos podemos remontarnos a una larga tradición de la búsqueda de la creación y poder sobre la vida.

Este punto será núcleo de un proceso que señalando al inicio, se constituye como partida de una labor deconstructiva de los presupuestos ideológicos así como de los principios operativos de este modo de interpretar el «crear».

El «*Golem*» es un mito hebreo cabalístico referido a la *creación de vida artificial a partir de materia inanimada*.

La palabra ya aparece en la Biblia como *gelem*, y designa una *sustancia embrionaria e incompleta, materia prima*; según el flocloro medieval y la mitología judía, es un ser hecho de barro que toma vida mediante fórmulas mágicas secretas.

Golem es una palabra hebrea que quiere decir informe, amorfo. La palabra Golem aparece en la Biblia únicamente en el salmo 139:16, que la tradición judía pone en la boca de Adán. Ahora bien, es

de suma importancia el hecho de que Adán sea considerado, antes de que hablara y diera nombre a todas las cosas, en el primer estadio de su creación, como golem, ya que todavía no le era influido el soplo divino (...) Yahvé le muestra, en ese estado de inmovilidad y de incapacidad de hablar, todas las generaciones venideras³³⁰

Directamente vinculada a las formas de la creación divina, el golem que aparece ya en la Biblia, sin embargo da lugar a los primeros mitos y leyendas del siglo XII, que se refieren a una figura humana animada por un *poder mágico* procedente de algún ser humano que ha accedido al misterio de la creación de vida mediante conocimientos secretos y ocultos.

No es casual que uno de los mitos más conocidos de la tradición judía sea el del rabino Loew (1512-1609) de Praga que crea un golem gracias a sus conocimientos de la Cábala.

Según el mito, la inaccesibilidad de las operaciones de la creación al entendimiento humano, son reveladas a través del estudio y comprensión del Libro —de las Sagradas Escrituras, de los nombres secretos, de las infinitas combinaciones del alfabeto hebreo, de los signos—, sin embargo el objeto aquí ya no es únicamente la interpretación sino la adquisición del enigmático conocimiento y procesos que dan la vida, la creación de organismos vivos.

Moshe Idel³³¹ desarrolla la complejidad y las diferentes líneas interpretativas cabalísticas relativas a la creación del golem y señala el desarrollo y diferencias entre el golem medieval y el moderno, pero siempre planeando sobre sus figuras, el anhelo ancestral del hombre de convertirse en Dios-Creador: a imagen de cómo Dios crea al hombre, el rabino modela el golem y, como el alquimista, al imitar al Creador también desarrolla sus propias potencialidades como ser divino, se convierte en demiurgo.

El golem como una forma de vida creada a partir de materia inanimada, es sin embargo la representación de un estado intermedio al que ya hace mención Guillermo Samperio: cuando en la Biblia designa a Adán con la palabra golem, designa un Adán animado pero en un estado pre-constituído, al que todavía le falta la capacidad de hablar, el soplo divino, el alma, y el mito del golem se sitúa en ese impreciso lugar.

Como doble, como fantasma de su creador, el golem suele ser definido como un ser imperfecto, sin entendimiento, sin habla, semi-inconsciente, que es utilizado para hacer trabajos duros o domésticos.

Al principio, la magia y la alquimia; posteriormente, a partir del siglo XVIII, con los primeros descubrimientos mecánicos, el mito se diluye, o tal vez adquieren carácter de verdadera posibilidad al 'tomar cuerpo' los primeros *autómatas* mediante procedimientos mecánicos.

El materialismo y las ciencias experimentales, las teorías evolucionistas de Darwin y su idea mecanicista de la vida orgánica en el XIX, dan lugar a las primeras construcciones de *robots* y se configura así el territorio de los golems modernos que trasladan el conocimiento mágico y secreto al conocimiento racional como la nueva categoría de poder y creencia.

³³⁰ Guillermo Samperio, *Cábala, creación y poesía*, prólogo de «El Golem» de Gustav Meyrink. Ed. Lectorum, S.A., Mexico D.F., 2000., p. 9

³³¹ Moshe Idel, «*Golem: Jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*», Published by State University of New York Press, Albany, 1990.

El mito también se traslada a ámbitos como la literatura, y el autómatas, la creación de un antropoide por parte de un ser humano, como un híbrido entre la leyenda y los avances tecnológicos se convierte en objeto de reflexión y producción literaria.

Frankestein o el nuevo prometeo de Mary B. Shelly de 1818,, *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffman de 1817, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson de 1886, *Der Golem* de Gustav Meyrink de 1915 o *El Golem* de Jorge Luis Borges de 1958, son ejemplos destacados que nos permiten sintetizar los problemas fundamentales desde los cuales el golem sirve de espacio reflexivo en torno a sus cuestiones primeras, así como a los problemas que se superponen bajo las nuevas condiciones.

Samperio señala hacia una de las ideas consustanciales del mito:

El Golem en última instancia, representa los límites del poder humano cuyas obras están destinadas a la muerte. Sin embargo, con el golem, los grandes cabalistas se arriesgaban a desplazar a Dios como creador³³²

El límite del poder humano y su relación con el creador —la entidad divina—, se plantea como una especie de enfrentamiento entre lo humano fundamentalmente limitado por su condición de caducidad y el ilimitado poder de la entidad superior.

Esta relación es subvertida o aparentemente superada en el mito, y sus repercusiones se hacen manifiestas.

En la temprana modernidad este planteamiento deriva en las cuestiones relacionadas con la moral científica, con su perversión, con los planteamientos críticos a los desarrollos tecnológicos incontrolados, con las problemáticas que sugiere la nueva sociedad tecnificada y sus posibles consecuencias.

Implícito al mito tanto como a las derivaciones literarias de la leyenda, la referencia al *control sobre lo creado*.

Dibujando siempre una creación no perfecta, extraña, amorfa, el golem, la criatura que escapa al control de su creador, ejerce el libre albedrío destruyendo, matando y provocando las catástrofes que finalmente serán el motivo de su propia destrucción. Borges señala y cita a Meyrink como precursor:

La fama occidental del Golem es obra del escritor austríaco Gustav Meyrink, que en el quinto capítulo de su novela onírica, *Der Golem* (1915), escribe así:
 “El origen de la historia remonta al siglo XVII. Según perdidas fórmulas de la cábala el rabino —Judah Loew ben Bezabel— construyó un hombre artificial —el llamado Golem— para que éste tañera las campanas en la sinagoga e hiciera los trabajos pesados. No era, sin embargo, un hombre como los otros y apenas lo animaba una vida sorda y vegetativa. Ésta duraba hasta la noche y debía su virtud al influjo de una inscripción mágica, que le ponían detrás de los dientes y que atraía las libres fuerzas siderales del universo. Una tarde, antes de la oración de la noche, el rabino se olvidó de sacar el sello de la boca del Golem y éste cayó en un frenesí, corrió por las callejas oscuras y destruyó a quienes se

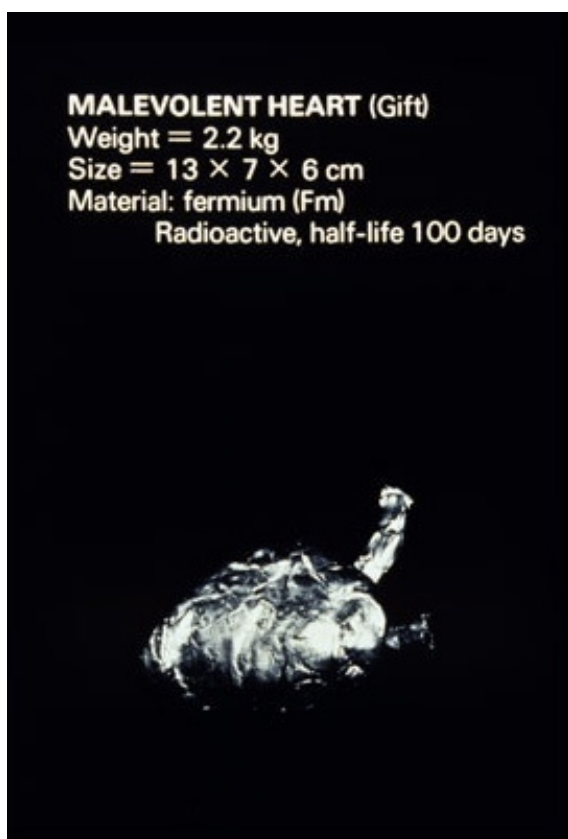
³³² Samperio, *ibid*, p. 13

le pusieron delante. El rabino, al fin, lo atajó y rompió el sello que lo animaba. La criatura se desplomó. Sólo quedó la raquílica figura de barro, que aún se muestra en la sinagoga de Praga"³³³

Su carácter informe —*raquílica figura de barro*—, con respecto a la plena realización, se conecta a los procesos en arte como la *distancia* que Borges señala en las notas preliminares a la lectura de su poema así: "*el Golem es al rabino que lo creó, lo que el hombre es a Dios; y es también, lo que el poema es al poeta*".

La distancia que Borges señala entre el agente de la operación y el resultado o efecto de la misma, la creación unida a su inevitable destrucción, a su necesaria caducidad, a su carácter informe, imperfecto, el proceso como un lugar de conciencia del límite o la dialéctica del control y su pérdida, son algunos de los puntos clave que el Golem de Sterback indica tanto como punto de partida como de sus desarrollos posteriores, que no cejan en su empeño por redefinir una creación artística que tal vez ya no debería ser denominada como tal.

•



***Golem: Objects as Sensations**, [*Golem: Objetos como sensaciones*], 1979-1982.

Ocho corazones de plomo, bazo de bronce pintado de rojo, garganta de plomo, estómago de bronce, estómago de caucho, mano de plomo, lengua de bronce, pene de plomo, oreja de plomo y tres impresiones en gelatina de plata: *Corazón malévolo* (regalo), peso=2.2 kg., medida=13x7x6 cm, material: fermio (Fm), radiactivo, media de vida 100 días / *Pene*, peso= 0.2 kg, medida= 12x6x5 cm, material: dióxido de carbono solidificado (CO₂) -65°C, también conocido como hielo seco / *Estómago* (veneno), peso=3.4 kg, medida=8 cm de diámetro, material: mercurio congelado (Hg), -38°, temperatura del cuerpo 37°.

Voy retrayéndome desde la periferia de mi cuerpo hacia su interior.

*Estoy condensando mis órganos vitales: pronto no serán más que un fino hilo situado en el centro*³³⁴

El Golem de Sterback, compuesto de diecinueve órganos en total, es un cuerpo descompuesto, des-organizado, metálico y químico, que *condensando, congelando y solidificando* procede según las fuerzas inmateriales de lo inerte.

³³³ Jorge Luis Borges, «*El libro de los seres imaginarios*», *El Golem*, Biblioteca Borges, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1998, p. 117-118.

³³⁴ Texto de Jana Sterback para Golem, en *Velleitas*, *Ibid.*, p. 42

Vinculado a algunos de los procesos y compuestos alquímicos, —el plomo por ejemplo que era el metal a partir del cual buscaban la transmutación al oro en cuyo proceso era fundamental el mercurio, era definido por los alquimistas como un metal frío y seco en relación al oro definido como caliente y húmedo—, este *golem*, desmembrado, desconectado y fragmentado se sitúa en el procedimiento alquimista sin llegar a formar el cuerpo totalizado y utilitario del mito, sino transmutado en *un fino hilo en el centro*.

Walter Moser³³⁵ señala: *Golem: Objects as Sensations*, donde los materiales que forman las estatuillas de “órganos sin cuerpos” van desde el bronce hasta el plomo y el caucho, como una inversión de la noción de Deleuze y Guattari sobre “cuerpos sin órganos”.

Jessica Bradley relaciona el Golem de Sterback con una cosmogonía del cuerpo en el que el caos de los órganos, como receptáculos de las emociones y las cualidades del alma, son los objetos que transmutan su materialidad en química, transmutan su fisicidad para albergar lo sensitivo, *los objetos como sensaciones* del subtítulo:

La fundición en plomo, bronce, hierro y caucho, se convierten en iconos de la vulnerabilidad de la carne. Como si este trabajo fuera un retablo medieval, por ejemplo un fragmento de una representación del infierno, los diversos elementos emiten sus atributos alegóricos: el corazón como receptáculo de los sentimientos, el bazo como gobernador del temperamento, el hígado como barómetro de la indulgencia, el discurso de la lengua, el pene el deseo sexual y así sucesivamente. Si las implicaciones de este trabajo son tan repelentes como convincentes, tal vez sea debido a su insistencia en lo que se encuentra debajo de la piel: los procesos incesantes e incontrolables de nuestros propios cuerpos, una progresión inexorable de crecimiento y decadencia, en una palabra, nuestra mortalidad³³⁶



Los órganos como receptáculos de los sentimientos, del temperamento, de la indulgencia, del discurso o del sexo, señalan una cosmogonía que en lugar de tender hacia la *creación de un ser*, a la organización que derivaría del caos inicial en su posterior formación mítica, hacia la conexión de sus funciones como entidad completa —un organismo—, señala hacia los *procesos imperceptibles pero evidentes de decadencia, caducidad, muerte*.

La inversión del *cuerpo sin órganos*, CsO, de Deleuze y Guattari, no es así tan evidente si prestamos atención a las palabras de Sterback —*estoy condensando mis órganos vitales: pronto no serán más*

³³⁵ Walter Moser en Artium, *Ibid.* Del texto *Difracciones barrocas en la obra de Jana Sterback: La intensidad estética de los materiales precarios*, p. 35

³³⁶ Catálogo de la exposición «Jana Sterback», 16 de marzo - 5 de mayo de 1989. Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Canadá. Del texto, «Jana Sterback: Objects as Sensations» de Jessica Bradley, p. 42

que un fino hilo situado en el centro—, y contextualizamos esta instalación en relación a su práctica artística así como con respecto al texto *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*.

El texto de Deleuze y Guattari nos permite entender cómo el *Golem*, siendo una de las primeras piezas de Sterback, parece adelantar la práctica totalidad de los parámetros dentro de los cuales desarrolla e inscribe su práctica y mediante lo cual, pone en crisis el contexto de la modernidad, elabora los territorios críticos de la creación y de sus mitos mediante procesos para la disolución, para la desintegración, mediante las formas de lo caduco o lo inútil.

De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas (...) El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos, o bien los pierde. Materia en la que no hay dioses; los principios como fuerzas, esencias, sustancias, elementos, remisiones, producciones; las maneras de ser o modalidades como intensidades producidas, vibraciones, soplos, Números (...) Poco a poco nos vamos dando cuenta de que el CsO no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo (...) El juicio de Dios, el sistema del juicio de Dios, el sistema teológico es precisamente la operación de Aquél que hace un organismo, una organización de órganos que llamamos organismo (...) El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en el CsO, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, transcendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil (...) Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción (...) Los flujos de intensidad, sus fluidos, sus fibras, sus continuums y sus conjunciones de afectos, el viento, una segmentación fina, las micropercepciones han sustituido al mundo del sujeto (...) No hay en modo alguno órganos desmembrados con relación a una unidad perdida, ni vuelta a lo indiferenciado respecto a una totalidad diferenciable. Hay distribución de razones intensivas de órganos, con sus artículos positivos indefinidos, en el seno de un colectivo o de una multiplicidad, en un agenciamiento, y según conexiones maquínicas que actúan en un CsO (...) No entendía nada del huevo, ni de los artículos indefinidos, ni de la contemporaneidad de un medio que no cesa de deshacerse (...) No es un problema de ideología, sino de pura materia, fenómeno de materia física, biológica, psíquica, social o cósmica³³⁷.

El corazón de fermio radioactivo con una media de vida de cien días, los órganos sustanciados, compuestos de fuerzas inmateriales, la intensidad de pensar o experimentar una lengua de bronce, un estómago de caucho o de mercurio congelado, anulan de este modo sus funciones pragmáticas.

La composición mental que podríamos hacer de un golem con nueve corazones, tres estómagos, un bazo, una mano, dos penes, una oreja, una garganta y una lengua que hablaría con mucha dificultad, nos devuelve al carácter informe de su designación inicial, a su estado embrionario y ‘descerebrado’ de un organismo pre-constituído, en una fase previa a la organización funcional que aquí no llegará a producirse.

Ya no son las partes que formarán un organismo, una organización cerrada y útil como en el Golem, sino las partes, sin tendencia al orden y conectividad, a sus formaciones y uniones para el trabajo útil —como el Golem que realizaba las tareas domésticas o duras—.

Ya no hay más sujeto y función en este cuerpo en el que Sterback utiliza la materia física condensada para reducir su función a un *fino hilo*, que concentra para diluir, que lo coagula para detener su formalización y correcto funcionamiento.

³³⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, «*Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*», 6. “*Cómo hacerse un cuerpo sin órganos*”, 28 de noviembre de 1947. Editorial Pre-textos, Valencia, 2002. Trad. José Vazquez Pérez. T.O. *Mil plateaux (capitalisme et schizophrénie)*. Editions de Minuit, París, 1980. p. 155-172

Así como en el CsO de Deleuze y Guattari, no hay fantasma, y la desmembración no es más que una *distribución de razones intensivas*, una concentración en la pura materia y en su actividad, *biológica, psíquica, social o cósmica*, el cuerpo de Sterback se retrae para transmutar, reduciéndose, enfriándose, mineralizándose, pero tampoco para organizarse, sino para cambiar y en su caso, caducar, como condición de su humanidad y de su fisicidad.

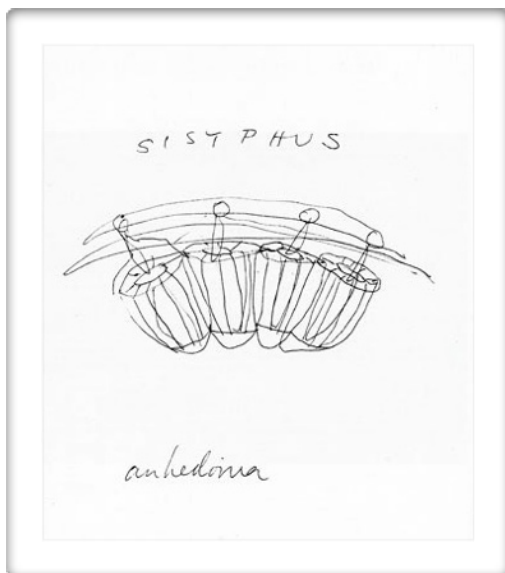
Sterback al poner en el centro de estos sistemas al *cuerpo*, como materia, como física de un lugar en el tiempo y sus efectos, devasta cualquier propósito de permanencia, y por tanto, cualquier *plena realización*.

El cuerpo, como base física de nuestro ser, nos une a la naturaleza, a un orden material caracterizado por unas relaciones de causa y efecto ciegamente indiferentes a los propósitos y a las aspiraciones de los humanos. Como seres físicos, estamos determinados por este orden, cautivos en un flujo de acontecimientos incontrolables y sin ninguna finalidad. Nuestros deseos, nuestras limitaciones físicas y sobre todo nuestra mortalidad implican para Jana Sterback una incómoda verdad: que la base física de nuestro ser escapa a nuestro control y trastorna nuestras aspiraciones más profundas³³⁸

El cuerpo como organismo, como materia y lugar, es el punto desde el que Sterback articula y desarticula los caracteres adyacentes a una condición de lo humano que se escapa de los grandes proyectos al evidenciar los límites y su caducidad inexorable.

El cuerpo o la materia interpretada desde esta perspectiva, se convierte en el lugar de un proceso que escapa a nuestro control con una *indiferencia ciega* ante cualquier utopía concluyente y perfecta, marcando el ritmo de un tiempo en proceso, aleatorio, transitorio que cambia, metamorfosea y diluye, entre otros de sus efectos.

Lo físico se conforma entonces como el espacio alegórico de una práctica en el que las causas y los efectos se hacen manifiestos, en los que la dinámica temporal es una dinámica fundamentalmente entrópica y desintegradora y en el que los 'altos' esfuerzos y propósitos encuentran su obstáculo fundamental, su límite, su evidencia en el deterioro, y la mortalidad, en definitiva.



c) La creación como trabajo inútil: el mito de Sísifo

La creación según Sterback, en permanente relación con lo embrionario, lo incompleto, lo informe, lo amorfo o lo imperfecto, en relación con los procesos incontrolables, no son los procesos tendentes al progreso indefinido o al orden, sino a una temporalidad y una actividad *sin ninguna finalidad*.

La conciencia de los límites que señala a través del cuerpo, de la pura materia, se proyecta ahora como un modo de abordar la práctica artística, la 'creación', desde «El mito de Sísifo» de Albert Camus como clave fundamental.

Las dinámicas de Sterback, producen en ocasiones los efectos de las causas inexorables, como la degradación y la muerte, pero también se refieren a la

³³⁸ Richard Noble, *Ibid.*, p. 52

propia *actividad* como un espacio pragmático que duda de su eficacia y su utilidad, que cuestiona el control sobre su intención o sobre la posibilidad de alguna conclusión.

Deleuze y Guattari ya señalaban hacia lo intensivo como una práctica distinta a cualquier resolución, organización, jerarquización, enunciado o significado concluyente, seguro y unívoco.

El organismo, el significado y la subjetivación, como sinónimos de un mismo objetivo de estructuración estable, articulador y generador de interpretaciones y enunciados cerrados, son los sistemas para la *plena realización* y difieren del lugar desde el que Sterback inscribe su práctica.

El Golem ya mostraba algunos de estos presupuestos y desde el mito de Sísifo se muestran otros matices relativos a las *metas y objetivos*, a lo *inconcluso* o al sentido de un *hacer* que muchas veces deriva hacia lo *absurdo* como Camus desarrolla en su texto.

Sísifo, pertenece a la mitología griega y se corresponde a la imagen de un castigo que los dioses le imponen; uno de los motivos que se mencionan como origen de la irónica penitencia, es que Sísifo no quería morir, motivo por el cual se le condena a empujar una enorme piedra cuesta arriba por una ladera empinada, pero antes de alcanzar la cima de la colina, la piedra rueda hacia abajo, por lo que Sísifo tiene que empezar de nuevo desde el principio, y así de forma indefinida.

La vinculación que hace Camus entre el mito griego y la creación, muestra la relación nuevamente con una perspectiva de las consecuciones de la creación y de la merma, o ausencia total de sus posibilidades de éxito.

Trabajar y crear “para nada”, esculpir en arcilla, saber que la propia creación no tiene porvenir, ver la propia obra destruida en un día teniendo conciencia de que, profundamente, eso no tiene más importancia que construir para los siglos, es la sabiduría difícil que autoriza el pensamiento absurdo

Se ha comprendido que Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que todo el ser se dedica a no acabar nada (...) Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera una esperanza de conseguir su propósito? ³³⁹

Todo el ser se dedica a no acabar nada, crear “para nada”, sin porvenir, sin esperanza en conseguir algún propósito, y con plena conciencia en lo absurdo de la empresa.

El mito sirve a Camus como un modo de significación, —como un *habla*, como señala Barthes— para actualizar lo que en el mito se manifiesta como un castigo y que aquí indica la condición humana contemporánea.

La *filosofía del absurdo* de Camus proviene de un mundo devastado por las dos guerras mundiales y en consecuencia de una modernidad que decae y se hace frágil.

Ya no sirve el principio de la razón, ya no se sustentan los ordenes causales, los motivos que justifican los acontecimientos; parecen improbables los actos de fe, la existencia de un organizador del cosmos y de los destinos significativos de los seres humanos.

³³⁹ Albert Camus, «El mito de Sísifo», en *La creación absurda: la creación sin mañana*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 2010, p. 128, 134 y 135. Trad. Luis Echávari. T.O. «Le mythe de Sisyphe», Editions Gallimard, 1942.

La ausencia de motivos, de porqués, la carencia de justificaciones que puedan satisfacer las dudas, desaparecen, y aparece el sinsentido, lo absurdo como única respuesta 'lógica' a la comprensión del mundo.

Los postulados de que la vida es algo insignificante, que no tiene más valor que el que nosotros le creamos; que la vida no es más que un conjunto de repeticiones inútiles, vacías y carentes de sentido y significado, que se llevan a cabo más por costumbre, tradición e inercia que por coherencia, representan el motivo de su respuesta, el escepticismo.

La creación ni divina ni humana ya no se pueden fundamentar en los parámetros de la razón o la fe, y lo que los seres humanos hagan por motivaciones poéticas, artísticas, es denominada por Camus como la *creación absurda* o la *creación sin mañana*.

Sin embargo, esto no va en detrimento de su existencia, sino de sus objetivos.

La creación no puede terminar con un "*lo he dicho todo*"; para Camus, la creación es una *colección de fracasos*, una repetición de la propia condición de su autor, que hace que *resuene el secreto estéril que detenta*³⁴⁰.

El esfuerzo de dominación es aquí considerable. Pero la inteligencia humana puede bastar para mucho más. Demostrará solamente el aspecto voluntario de la creación. He destacado en otra parte que la voluntad humana no tenía más finalidad que la de mantener la conciencia. Pero eso no se podría hacer sin disciplina. La creación es la más eficaz de todas las escuelas de la paciencia y la lucidez. Es también el testimonio trastornador de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril. Exige un esfuerzo cotidiano, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la medida y la fuerza. Constituye una ascesis. Todo eso "para nada", para repetir y patear. Pero quizá, la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y de acercarse un poco más a su realidad desnuda.

Por lo tanto, yo exijo a la creación absurda lo que exigía al pensamiento: la rebelión, la libertad y la diversidad. Luego manifestará su profunda inutilidad. En este esfuerzo cotidiano en el que la inteligencia y la pasión se mezclan, se trasponen, el hombre absurdo descubre una disciplina que constituirá lo esencial de sus fuerzas. La aplicación que se necesita para ello, la obstinación y la clarividencia coinciden con la actitud conquistadora. Crear es también dar forma al destino propio.

El texto de Camus es clave para comprender los parámetros dentro de los cuales Sterback desarrolla su trabajo al situarse en el punto exacto en el que las lecturas de la creación adquieren sentido únicamente en el contexto del *límite*, de lo *inútil*, de la *paciencia*, de lo *cotidiano*, de la *perseverancia*, del *pataleo*, de la *obstinación*, de lo *estéril*.

Desde «*Proto-Sisyphus*» de 1991, «*Sisyphus III*» de 1991 y «*Sisyphus Sport*» de 1997, Sterback desarrolla la perspectiva del texto de Camus y le confiere sus formas particulares.

•

³⁴⁰ Camus, *Ibid.*, 128-129-130-131



***Proto-Sisyphus, Sisyphus II y Sisyphus III** de 1991. Aluminio y cromo, rollo de película de 16 mm, proyector. 130x153.5 cm; instalación de dimensiones variables.

Una construcción de acero inoxidable en forma de concha, hecha para que una persona se sitúe de pie en su interior. La parte inferior de la estructura es curva como la parte inferior de un huevo, lo que hace que la persona que está dentro le sea extremadamente difícil mantener el equilibrio. Su propio peso le hace ir de un lado al otro, y tiene que luchar constantemente contra sí mismo para mantenerse en posición vertical. En la pared que hay al lado de esta construcción se proyecta una película bastante rudimentaria que recuerda los primeros daguerrotipos de Edouard Muybridge. La imagen parpadeante en blanco y negro corresponde a la de un hombre musculoso, desnudo de cintura para arriba, que se esfuerza en mantener el equilibrio dentro del caparazón. El esfuerzo físico que tiene que hacer es extraordinario, pero sus movimientos tienen una cierta calidad rítmica, como un baile, que quizá contradice su dificultad³⁴¹

Como escultura, como performance, como vídeo o como fotografía la primera serie conforma un conjunto de instrumentos, acciones e imágenes que Sterback desarrolla en relación al mito de Sísifo.

La elaboración de un objeto oscilante, un instrumento para la contención y la contingencia, una acción entre el objeto y el cuerpo, un registro y su proyección, son el conjunto de elementos mediante los cuales el mito de Sísifo es trasladado a una idea relacionada con el esfuerzo mantenido para lograr la estabilidad. Dice Sterback:



*Sísifo es sobre la inestabilidad. El performer tiene que corregir constantemente su posición. La única manera de estar quieto en la concha es sentándose en ella*³⁴²

El esfuerzo interminable e infructuoso de Sísifo es reinterpretado por Sterback como un movimiento que sólo alcanza la estabilidad en la inacción; el empeño mantenido que deriva en el desequilibrio constante, se subraya en una proyección en *loop*.

Sin cimas, sin objetivos, sin metas, el movimiento oscilante ni siquiera se acerca a estas referencias sino a la condición de resistencia y límite del objeto, a la forma en que este instrumento es un medio para la producción física de lo fluctuante, lo vibrátil, el temblor, el balanceo como manifestación del *titubeo*.

La condición de inestabilidad del Sísifo de Sterback, vinculada a las lecturas de Camus, muestra la condición misma de la 'creación' contemporánea y de sus agentes, de una condición humana inscrita dentro de una continuidad sin medidas ni sujeciones, en una fluctuación que indica la permutación e inseguridad de los parámetros en los que se desarrolla.

³⁴¹ Noble, R., en *Velleitas*, Op.Cit., p. 64

³⁴² «Jana Sterback: la condition d'animal humain», Interview with Catherine Francblin, *Artpress*, nº 329, diciembre de 2006, p. 43
Sisyphus is about instability. The performer is constantly having to correct her position. The only way to be still in the shell is to sit in it.

Sólo la inacción equilibra este aparato, sólo el permanecer sentados estabiliza la situación; y los vínculos entre la inestabilidad, el esfuerzo, la gravedad o el peso del propio cuerpo, enfrentados a una tentativa para la estabilidad, no señalan hacia ninguna causalidad o consecuencia más inmediata que la de este enfrentamiento.

Esta situación de conflicto, de lucha y mareo, de insistencia y repetición nos devuelve a esa cotidianeidad absurda que señalaba Camus como los lugares de actividad del individuo en el centro de una confrontación con el espacio y los movimientos que representan una pérdida insuperable de equilibrio.

Puesto que la creación es manifestada de este modo, no podemos por más que interpretarla en términos relativos, en los que la intención o los propósitos pierden su prevalencia ante el conflicto que se deriva de la frágil condición de quien lo intenta.

La creación definida como una *actividad estéril e inútil*, se enuncia desde los parámetros de su intención como tensión, de su objetivo como fallo, y de su desarrollo como un esfuerzo que sitúan la definición de la creación en el lugar de una *práctica en curso*.

Las intenciones diferidas de sus resultados abren en el *Sisyphus* de Sterback un espacio de fragilidad en el que el movimiento, la acción rompen el equilibrio y en el que la inacción lo podría restablecer; esta dicotomía podría sugerir el estatismo como solución, si bien, el movimiento es su única representación.

Alessandro Dal Lago en *La ética de la debilidad: Simone Weil y el nihilismo*³⁴³, desarrolla los principios de la *debilidad* desde los fundamentos filosóficos de Weil —contemporánea de Camus—, mediante nociones, que referidas al equilibrio, permiten inferir algunos sentidos de los modelos o sistemas de pensamiento y acción:

La distinción entre armonía y desequilibrio se encuentra descrita por la oposición, tanto lógica como ética, entre lo limitado y lo ilimitado (...) La ruptura del equilibrio, el prevalecer de un principio o elemento sobre el otro, lleva consigo contraefectos incontrolables, y esto constituye al mismo tiempo una reacción en el universo físico y un castigo moral. Pero desde el mismo momento en que el equilibrio se ha roto, los hombres no pueden conocer los efectos y contraefectos de la desmesura. El elemento que introduce la ruptura en cualquier equilibrio, físico, humano y social, se encuentra constituido por la fuerza (...) En ella (Simone Weil), lo mismo que en Nietzsche, surgen los dos principios constitutivos de la existencia; el principio del equilibrio y de la forma, y el principio de la desmesura y del exceso. Sin embargo, al contrario de lo que sucede con Nietzsche, la conciencia del enfrentamiento entre los dos principios produce -como veremos- un efecto de debilidad.

Sisyphus presenta ese enfrentamiento entre el equilibrio y el desequilibrio, de un modo análogo a cómo Simone Weil desde el conflicto de estos principios, *debilita* las concepciones y lugares de la oposición, permaneciendo en el espacio intermedio entre ambos.

Teniendo presente que el foco de estas nociones hacen referencia a la creación, como la actividad que permanece en el intervalo entre las aspiraciones y las conclusiones, entre los orígenes y los resultados, finalmente la creación se sitúa en los parámetros de una fragilidad que Sterback también cuestiona, analiza y construye según los mecanismos del control.

³⁴³ Alessandro Dal Lago en «*El pensamiento débil*». Editores Gianni Vattimo y Pier Aldo Rovatti. Colección teorema, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1995. p. 134-135-136

d) La dialéctica del control: la creación y la contención

Las limitaciones físicas y el intento por trascender las restricciones que nos impone, la construcción de los objetos o instrumentos en los que la conciencia de estos límites 'brotan', hacen de la práctica de Sterback un lugar para la *experimentación* en detrimento de los conceptos de organización, de significados o enunciados unívocos.

De manera análoga al funcionamiento de *Sísiphus*, «*Control Remote*» de 1989 se aproxima a estas concepciones sumando un factor que Sterback desarrolla en muchas de sus piezas: la relación de sus objetos con el cuerpo y la tecnología que le sirven como medio para preguntar acerca de las promesas y recursos que la ciencia dispone para intentar librarnos de los imperativos de la naturaleza física, así como de las implicaciones de un poder que la tecnología dispone sobre nosotros mismos, sobre los demás y sobre la naturaleza.

La pregunta que Jana Sterback esboza en torno a la ciencia y la tecnología como el nuevo centro de las aspiraciones del progreso, como instrumentos que nos sirven para librarnos de la contingencia, que nos refuerzan de nuestra condición limitada y frágil pero que al mismo tiempo nos contienen, plantean el interrogante de pensar acerca de quién domina a quién.

Como una vuelta del Golem, *Remote Control* se define dentro del marco de una evolución desde la que se vuelve a cuestionar el control que tenemos sobre nuestras propias creaciones, y la experiencia que de esta pérdida tenemos.

El cuerpo, en relación con los objetos de la ciencia y la tecnología, establece un nuevo contexto para la dialéctica del poder y del control y en cuyo diálogo Sterback deja planteada la pregunta de *quién domina a quién*, estableciendo de nuevo las bases de una experimentación como intervalo desde el que se formula la duda.



***Remote Control I y II** [*Control remoto o mando a distancia*], de 1989. Estructura de aluminio, con ruedas motorizada y baterías, 150 cm (altura) x 495 cm (circunferencia).

Unas enormes crinolinas que recuerdan al instrumento de Sísifo, ahora invertido y motorizado, también hacen referencia a los miriñaques del XIX. Con dificultad y ayuda, son situadas en su interior las mujeres de *Remote Control*, cuyos cuerpos quedan en suspensión, sin contacto con el suelo. Mediante mandos a distancia, las crinolinas son dirigidas por éstas mismas así como consecutivamente se entregan los mandos a otras personas para que dirijan a distancia la dirección y el movimiento de estos aparatos.

Presentada en la Bienal de Venecia de 1990, *Remote Control*, es a la vez un vestido y una máquina, un instrumento y un obstáculo, un objeto que funciona fundamentalmente para la experiencia del control y de la dependencia, la auto-determinación y la subordinación, la libertad y la restricción como relaciones interdependientes.

El dispositivo de control remoto vuelve a ser un mecanismo desde el que Sterback hace manifiesto el procedimiento dialéctico que controla las opciones disponibles en *si/no*, en oposiciones binarias características de la ideología moderna.

La filosofía estructuralista de la dualidad y su capacidad de respuesta son ahora más que un enunciado o un sentido, una experiencia de su imposibilidad y por tanto, de su mutua dependencia.

Todas las configuraciones de poder, en simétrica o asimétrica geometría, se hacen posibles dentro de los límites físicos de la crinolina. Oposiciones en los circuitos de control y su pérdida; tecnofilia y tecnofobia; arte y entretenimiento; cultura y naturaleza; y así sucesivamente se van borrando las distinciones entre ellos. La permutación disponible en esta extraña danza no permite que los términos binarios sean elevados ni formar una jerarquía en donde un término sea privilegiado sobre otro. El trabajo consciente niega el sentido o significado determinado, fomentando en su lugar series de significados descentrados. Este espacio físico y psíquico está en las manos de las persona que tiene el control³⁴⁴

Los *cambios* de control se hacen reales para visibilizar el mecanismo del *intercambio* como la forma que diluye las oposiciones de una dialéctica, aquí inútil.



Observar que el *intercambio* es el dispositivo en que la pieza funciona más allá de su construcción tecnológica y más allá de su función para la movilidad, que es la *permutación del control* y en consecuencia el cuestionamiento del valores opuestos como los de libertad y dependencia, añade un espacio de circulación para la variabilidad interpretativa.

El instrumento o aparato es así un medio a partir del cual el *usuario* puede materializar y experimentar la *libertad* del actuar de forma consecutiva a la *restricción* que la entrega de este control supone — así como la necesaria ayuda de otros para entrar o salir de la máquina—.

La movilidad ejecutada desde una posición suspendida, alejada del contacto con la materialidad del espacio, subvierte los órdenes perceptivos, convirtiendo las relaciones espaciales en una experiencia física y psicológicamente de anulación tanto como de afirmación.

La ampliación que hace del cuerpo y sus posibilidades la máquina, —el sueño tecnológico por excelencia—, muestra cómo la sensación de volatilidad y libre movimiento de la autonomía se ve trastornada en el intercambio del control desde el que se crea una sensación y experiencia de la *dependencia*; el control desde sí o el control ejecutado desde un agente distante, las diferencias y reacciones ante estas posibilidades, es el circuito desde el que el dispositivo de *Remote Control* se regula como pregunta y correspondencia.

La máquina-crinolina revela que nuestras posturas, ya sea a nivel personal, social o político, son mutuamente dependientes, y que las lecturas libertad/control, auto-determinación/dependencia no son términos antinómicos ni absolutos, sino complementarios y permutables.

³⁴⁴ «Jana Sterback-Jana Štěrbáková», The New Museum of Contemporary Art, N.Y. February 16 - April 8, 1990. Bruce W. Ferguson, *Works by Jana Sterback*, p. 11. (trad. doctoranda)

Como posibilidades relacionales, el control puede ser una forma de poder y dominio así como una regulación o un apoyo; la libertad y la independencia no son en sí un destino o aspiración fundamental, sino condiciones parciales de los procesos convertidas en las posibilidades para la cooperación, el dominio, la vulnerabilidad, la voluntad, el desamparo, la independencia, el poder, la emancipación, la aceptación, la agresión, la generosidad o la pasividad entre otros.

Los matices activados por este dispositivo, las tonalidades que el *intercambio* produce como mecanismo activador y funcional, hacen manifiesto desde lo *permutable*, dinámicas en las que los *estados del deseo* emanan por encima de las estructuras de la dialéctica de la oposición, de sus enunciados y sentidos concluyentes.

Asimismo, las aspiraciones tanto de la creación como de la autocreación como un lugar de libertad o liberación de lo coercitivo, como práctica emancipatoria, son reescritos en Sterback desde esta misma dinámica, que circulando entre los opuestos *creación-contención*, es capaz de generar la ambivalencia y la parcialidad de todo resultado.

Es cierto que intentamos (re)crearnos y (re)crear el mundo para adaptarlo a nuestros propósitos, pero los resultados de esta actividad no necesariamente nos refuerzan o nos liberan (...) pero lo más frecuente es que estos resultados no materialicen del todo los objetivos deseados y se conviertan en un nuevo e imprevisto factor de contención, y para combatirlo necesitaremos unas estrategias creativas adicionales. Para Sterback, esta oposición está siempre presente y no queda nunca resuelta, ni en nuestras autorrepresentaciones ni en nuestros intentos más ambiciosos de liberar la humanidad de los distintos males que la acosan ³⁴⁵

Las distancias entre *las aspiraciones* y *los resultados* es el espacio en el que el *deseo* actúa como flujo productivo; las oposiciones binarias se muestran de un modo insistente ahora como las relaciones entre *la intención* y *los productos o conclusiones*, en cuyas carencias puede estar el germen de un nuevo propósito así como una cierta conciencia de la inutilidad o absurdidad de la que Camus hacía mención.

El deseo como energía motora de este movimiento que tiende hacia sus propósitos para concluir en un nuevo comienzo, esta circularidad de la utopía a lo imperfecto, del anhelo a lo fallido, no es el movimiento ni del éxito ni de la resignación sino la dinámica que Sterback aplica a cualquier ámbito como fundamento de la condición humana. El control como mecanismo regulador tanto de conductas como de funciones y los estados del deseo como tendencias, dinámicas y tensiones, se reproducen en el dispositivo de «*Autonomous Chair*».



***Autonomous Chair**, First mechanical model, [*Silla autónoma, primer modelo mecánico*], 1991.

El comportamiento de la silla se define como:

La silla permanece inmóvil hasta que una persona entra en la habitación.

Reacciona a la presencia humana, aproximándose y siguiéndola.

La silla se detiene a unos 30 cm de la persona objetivo.

Si alguien se acerca a la silla, se aleja.

La silla puede distinguir entre la parte delantera y trasera.

La silla no tropieza con nada cuando está retrocediendo porque es sensible a cualquiera de los obstáculos que pudieran estar detrás de ella.

Sólo reacciona a un "objetivo" a la vez.

Cuando la silla pierde de vista de la persona objetivo, retrocede hasta

³⁴⁵ R. Noble en Velleitas, *op. cit.*, p. 53-54

encontrar un obstáculo³⁴⁶.

El deseo definido como la ‘energía’ que se mueve entre la percepción de una ‘necesidad’ y el trayecto hacia su obtención o satisfacción, es así el mecanismo que *oscila* de nuevo entre dos estados que no se resuelven nunca de forma determinante.

La *excitación o alteración del ánimo* que se produce ante la presencia del objeto de deseo y la moción que se desencadena hacia el cumplimiento, hacia su aproximación, es el mecanismo desde el que *Autonomous Chair* se confecciona como dispositivo —inmóvil hasta que la presencia de una persona se produce; la aproximación, seguimiento, y detención ante la posibilidad de la consumación; una persona como único objetivo, si éste se acerca, la silla retrocede—.

Autonomous Chair materializada y programada como *máquina deseante* ejecuta un sistema de comportamiento en cuya *excitación* contiene ya la función de la *contención*.

Manifestando una conciencia en que la satisfacción o el cumplimiento del deseo es algo parcial, este dispositivo hace visible de nuevo el control como regulador de la conducta así como un sistema predeterminado de funcionamiento que reacciona por aproximación, contención y retroceso ante la posibilidad del contacto, del cumplimiento.

Subrayando un modelo deseante, la actuación maquínica reproduce los matices o tonos reactivos de un flujo configurado por una variedad anímica mediante la que se pueden mover los estados del deseo: la agresión, la cooperación, la generosidad, la pasividad, la excitación, el miedo.

El control, como programa mediador y regulador de las respuestas del autómatas, sujeto-máquina —silla-máquina—, a diferentes contextos o situaciones, se esquematiza en las respuestas o reacciones siguientes: inmovilidad-ausencia, actividad-presencia, presencia-aproximación, detención-presencia, retroceso-aproximación, ausencia-retroceso, ausencia-inmovilidad.

La *dependencia* de la presencia de una persona para salir del estado de inmovilidad, hacerla su objetivo, seguirla y detenerse ante su proximidad, retroceder ante su acercamiento o retroceder hasta parar ante su ausencia para volver a entrar en un estado de inactividad, es el programa de la *creación-contención* que Sterback desarrolla.

Como un modo de tratar con las aspiraciones de la creación también, de los grandes propósitos y proyectos desde una contención o moderación de la intensidad que los anhelos provocan, y en los que el control no es un mecanismo necesariamente de dominación sino de enfriamiento o regulación ante las utopías de cumplimiento, sitúa al deseo como un movimiento siempre entre ellos: entre la excitación y la satisfacción de la consumación, entre la intención idealizada, los objetivos deseados y el resultado perfecto.

Como un flujo de deseo que se moviliza ante su objeto y cuyo reflujo se contiene ante la posibilidad de su satisfacción, *Autonomous Chair* visibiliza un circuito energético que promueve precisamente estas intensidades como auténtico motor de toda práctica artística, y de una condición humana maquinizada tanto como de una condición maquínica humanizada.

Deleuze y Guattari definiendo algunos aspectos del deseo y relaciones con sus máquinas:

³⁴⁶ Jana Sterback en Velleitas, *ibid.*, p. 129

La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia (...) Sólo ahí el CsO se revela como lo que es, conexión de deseos, conjunción de flujos, *continuum* de intensidades. Hemos construido nuestra pequeña máquina particular, dispuesta a conectarse con otras máquinas colectivas según las circunstancias ³⁴⁷

Sterback, con su máquina-silla, como un dispositivo de deseo, moviliza las relaciones del mismo y descubre una extraña relación entre esos pares binarios que se cuestionaban en *Control Remote* y que siguen vigentes en la *Silla Autónoma*: una relación con la tecnología que no se perfila únicamente como tecnofilia o tecnofobia, sino como describe Guattari, en un flujo, en una relación, en acoplamientos, en procesos funcionales heterogéneos y complejos.

Si la techné corresponde a una manera de ocultar, cada vez más, el ser fundamental, si está ligada a una especie de maldición que nos desvía del ser, tenemos una perspectiva completamente diferente de la que yo propongo. Para mí, la techné solo es un aspecto de los phylums maquínicos. Hay phylums maquínicos distintos a los phylums tecnológicos, a la máquina de sentido ordinario; hay que articular los phylums de la técnica, los phylums de las ciencias, las matemáticas, pero también de la poesía, del socius, de las máquinas deseantes, etc. Tenemos, entonces, una imbricación maquínica heterogénica que es la antagonista de esta visión mortífera de la técnica ³⁴⁸

Como cualquier serie evolutiva, los autómatas míticos y los modernos, los golems y los robots ³⁴⁹, basados en estructuras mágicas o biológicas, reproduciendo cuerpos y órganos, reproduciendo funciones y haciendo arduos labores, han dado paso a autómatas como los de Sterback, las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari, en los que lo fundamental no se encuentra ni en su utilidad, ni en su similitud con los organismos vivos más que en la capacidad de movimiento propio que aquí es generador de *procesos de subjetividad*.

La técnica como medio capaz de prescribir los esquemas del deseo, no pierde su carácter y objetivo para la utilidad, sino que al mostrar sus aplicaciones múltiples como herramienta, consigue diluir de nuevo las oposiciones binarias y conectar la fascinación y la fobia por el progreso tecnológico, la atracción y la repulsión por los objetos de deseo como circuitos interdependientes.

Planteando la pregunta, sugiere una hibridación y establece una relación con lo maquínico que no se vincula con la utilidad, sino con la transmisión de afecciones, con la *reproducción y programación de procesos de comportamiento* que tanto se pueden vincular a los modos de las relaciones humanas como a un modo de abordar la creación desde la contención.

Esta imagen de la aproximación del objeto de deseo y reacción de suspensión ante la posibilidad del contacto, nos devuelve a las lecturas que Jana Sterback desarrolla en torno a *la creación como trayecto indefinido que va de la excitación de la aspiración al resultado como nueva contención*.

La creación es así también la construcción de *campos de inmanencia*, desde la que los procesos se constituyen como una materialidad que muestra la intensidad de su propia actividad —que no se

³⁴⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, «*Mil Mesetas*», *Op.Cit.*, p. 161-162-166

³⁴⁸ Entrevista a Félix Guattari por John Johnston, realizada en junio de 1992. Traducción al español de la revista *Sé cauto*. Copyright Enfants Guattari

³⁴⁹ (...) *el origen de la palabra robot de la palabra checa robota, significa trabajo forzado* (...) Jana Sterback, entrevista con Milena Kalinovska. Catálogo “States of Being”. National Gallery of Canada, Ottawa. 8 March to 20 May, 1991. Publications Division of the National Gallery of Canada. p. 49

interpreta necesariamente en términos de crecimiento o progresión constante—, como procesos en los que lo temporal y lo atmosférico producen sus efectos implacables.

e) Los procesos. La práctica para la metamorfosis y la entropía

Los *procesos conectivos* que Sterback utiliza para diluir términos absolutos como libertad y control, atracción y aversión, son el medio por el cual ni son términos antagónicos ni síntesis concluyentes, sino una interrelación que muestra las posibilidades, las polivalencias, diversificaciones y matizaciones que la conectividad y permutación entre ellos generan.

La conectividad como dispositivo debilitador de cualquier significado o enunciado estable y consumado, es parte de un contexto operativo en el que el «proceso» se configura en muchas ocasiones para que *lo contingente* se produzca y la durabilidad se muestre en su *transcurrir*.

El sentido del proceso en la práctica de Sterback, abarca desde la organización de las condiciones en que las piezas tienen lugar, así como en la forma en que cada trabajo se muestra como *proceso en curso*, en ocasiones hasta su misma desintegración.

Lo metamórfico, lo cambiante, lo contingente... las transferencias, los intercambios, las alternancias, las variaciones... las eventualidades, lo circunstancial, accidental y casual son las disposiciones conceptuales y operativas de procesos deslizantes que evidencian los efectos de una durabilidad y una dimensión atmosférica cuyas causas escapan al control de cualquier intención.

De forma insistente la noción de control es el núcleo desde el cual la *creación* se sugiere como un espacio de lo humano que se pone en evidencia desde su raíz social, cultural o política.

La pérdida voluntaria del control o el rebajamiento de la intensidad del mismo, señala certeramente hacia las utopías, los ideales, modelos, sistemas y formas de hacer, enunciar y significar en los que subyace un carácter impositivo que Sterback minimiza *dejando que* las cosas ocurran, *dejando que* las magnitudes temporales y ambientales produzcan sus efectos.

De igual modo que la creación, entre los parámetros de lo tecnológico y los parámetros de lo humano esbozaba un territorio relacional de filias y fobias, entre el 'creador' y lo 'creado', entre el agente y el paciente de la acción, ahora también se vincula con los procesos orgánicos, con una animalidad y una biología que se enfrentan a los órdenes de lo cultural desde un devenir irrevocable como evidencia de los fútiles esfuerzos por evitarlo.

Lo metamórfico, como concepto, incide en el modo en que la *materia* es la magnitud desde la que el cambio es un factor inevitable y límite 'natural'; lo metamórfico como mecanismo es la forma en que la pieza se desarrolla *a pesar* de Sterback y de nosotros mismos; es la organización por la cual sus trabajos contienen en su fisicidad, una actividad propia tendente a una resolución ineludible: su caducidad, su escisión, su desmembramiento o su metamorfosis.

La carne que se transforma en cuero, la crisálida que se transforma en mariposa, el hielo que se transforma en agua son algunos de los procesos orgánicos desde los que Sterback apunta una vez más a las condiciones efímeras de una materia cuyo único destino es su transformación, disolución o permutación.

«*Vanitas-Flesh Dress for an Albino Anorectic*» (1987-88), «*Absortion*» (1995) «*Dissolution*» (2001) o «*Condition*» (1995) son algunas de las piezas a través de las cuales hace manifiestos los procesos de

la metamorfosis como sugerencias de un sentido de la creación que procediendo de su propia historia, se plantea como relectura o posibilidades para lo actual.



***Vanitas-Flesh Dress for an Albino Anorectic** [*Vanitas-vestido de carne para un/a albino/a anoréxico/a*], (1987-1988). Filetes de costado, maniquí, sal, hilo. Fotografía a color sobre papel. Talla del vestido: 38.

Un vestido hecho de filetes de carne se pone sobre el cuerpo de una mujer, se fotografía y posteriormente se coloca en un maniquí en el que tiene lugar el proceso de transformación de la materia cruda y fresca en materia curtida y deshidratada.

El «proceso de elaboración» de un vestido, que normalmente se hace con materiales que cubren el cuerpo para protegerlo —telas o pieles—, es en este caso una *materia* que nos remite a la profundidad del cuerpo, a su configuración física que desde un *proceso invertido*, aquí es superficie.

La carne como la materia de lo que estamos hechos, es ahora aquello que nos cubre y en este doble juego de *permutación* y *superposición* se encuentra uno de los dispositivos fundamentales de su desarrollo.

En segundo lugar, el «proceso de conservación» producido por el elemento de la *sal* y el propio *aire*, hacen de esta pieza, un mecanismo que señala hacia las tensiones entre la materia de lo efímero junto a los procedimientos básicos de la conservación —alimentos para la supervivencia, del cuerpo joven, de las obras de arte, etc—, a la tensión entre las magnitudes físicas, temporales y ambientales como fundamento de los cuerpos vivos y sus contingencias junto a las técnicas que utilizamos para intervenir, controlar y modificar la repercusión de estos factores, la decadencia y muerte finalmente.

Otro de los mecanismos de ‘conservación’ viene dado por la toma, tanto de la primera fotografía que funciona como prueba o documento de su estado *crudo* y *fresco*, como por las tomas paulatinas del proceso a través del cual llega a convertirse en cuero —entre 1987-1988—.

El título como otro de los niveles de su producción, funciona, como señala Walter Moser³⁵⁰, desde uno de los mecanismos utilizados en el barroco: un *emblema* que produce *significado entre el lenguaje y la imagen* y que se estructura por una inscripción [*inscriptio*]—como tema o divisa—: *Vanitas*, y una subscrición [*subscriptio*] —que explica la relación entre la inscripción y la imagen de un modo narrativo—: *Flesh-Dress for an Albino Anorectic*.

La palabra «*Vanitas*» es por tanto la inscripción que esta pieza señala como lema de su interpretación, y el «*vestido de carne para un albino anoréxico*», la relación entre la imagen y el emblema.

Vanidad, (del latín *vanitas*, -atis) es de forma general tanto la cualidad de lo vano, como la arrogancia o la presunción; como término referido a la caducidad de las cosas de este mundo, también se utiliza para indicar la cualidad de lo inútil e insustancial, de lo ilusorio, de la ficción de la fantasía frente al destino inapelable de todo ser vivo.

Las *vanitas medievales* que pretendían transmitir el mensaje de la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte,



³⁵⁰ Artium, *Op.Cit*, Walter Moser, «Difracciones barrocas en la obra de Jana Sterback», p. 31

animaban a la adopción de un sombrío punto de vista sobre el mundo, señalaban a la fragilidad y la brevedad de la vida, al tiempo que pasa, a la muerte como final: calaveras, frutas pasadas, humos, relojes...eran los símbolos de lo fugaz.

El *memento mori* —*recuerda que vas a morir*—, era otra expresión utilizada para denunciar la relatividad del conocimiento y lo inapropiado de la soberbia del género humano sujeto al paso del tiempo; estas formas continúan en el XVII con el barroco según la estela interpretativa moralizante medieval y bajo los parámetros de devoción y predicación cristiana y protestante.

Vinculadas en ambos casos a la *creatio ex nihilo*, las vanitas desvelaban las relaciones que los seres humanos establecían con el mundo como un estado transitorio hacia la dimensión divina e inmutable —la *no-mundinidad* descrita por Arendt—, una interpretación de la vida dedicada a este destino así como una subordinación a un orden superior que se sugiere en las imágenes que revelaban y transmitían los mensajes que los seres humanos debían comprender para actuar conforme a la palabra divina.

La inscripción, conectada a una tradición de pensamiento y creación artística en la que se sugiere la futilidad de lo aparente frente a la verdad última subyacente, la muerte, se dificulta en la subscriptio al relacionarla con el vestido de carne y con la enfermedad de la anorexia.

Este segundo formato enunciativo es el dispositivo mediante el cual sitúa las lecturas de la tradición en un espacio-tiempo actual que multiplica y complica los parámetros interpretativos de *Vanitas*.

La imbricación de los niveles procesuales y enunciativos de *Vanitas*, impiden trasladar de forma literal el sentido clásico del término a las causas y consecuencias de una enfermedad como la anorexia así como al entorno social en el que se produce dicha enfermedad.

Diana Demiroff³⁵¹ hace mención a este hecho

Pero si la decadencia era una preocupación para todos en la Edad Media, como la proliferación de *memento mori* testimonia, no fue visto aisladamente, sino que representa la eventual liberación del alma y la transición a la vida eterna. El uso que Sterback hace de una sustancia orgánica como la carne, se puede comparar en este sentido a la utilización que Beuys hace de grasa para encarnar el movimiento entre la muerte y la vida. Sin embargo, Sterback carece del optimismo social de Beuys: su vestido de carne pertenece a una realidad más oscura. Hemos pasado de una sociedad secular a una sociedad de consumo en la que la carne se ha convertido en comida. El cuerpo es nuestro literal y único yo y el lugar de una dinámica de poder y control. El anoréxico, entonces, es el símbolo de una ilusión fatal de la omnipotencia. Parte del horror que inspira el vestido de la carne se debe a la ruptura con la antigua jerarquía que unía el cuerpo con el cosmos. Habiendo perdido el sentido implícito en este patrón o diseño, el cuerpo, detrás de nuestros esfuerzos para controlarlo, se convierte en informe y no estamos dispuestos a aceptar su "palpitaciones sangrientas"

El sentido que tiene *vanitas* dentro de una sociedad de *consumo*, plantea por tanto los conceptos y los posibles análisis como recorridos imposibles de obviar entre modelos como el medieval en el que lo decadente tenía como finalidad la liberación del alma, y el actual en el que el control del cuerpo y los procesos para conservarlo sano y joven incurren en un progreso que se quiere extender o frenar mostrando una faz problemática.

³⁵¹ Diana Demiroff, en el catálogo «*Jana Sterback. States of Being - Corps à corps*», National Gallery of Canada. Ottawa from 8 March to 20 May 1991. p. 30-31 (trad. doctoranda)

La decadencia y la desintegración ya no transcurren como un proceso natural hacia su destino sino que se enfrentan a un segundo proceso de conservación que tensa su natural contingencia en un vestido deshidratado, seco, *sin palpitación*.

El *consumo*, —como la acción de sumir, hundir, sumergir en el cuerpo alimentos, como la acción de tragar, de devorar y aniquilar— se manifiesta en esta pieza desde una serie de *desplazamientos* que sirven como *inversión* de los valores globales de una sociedad y de una de las complejas patologías que genera: el control sobre la construcción del cuerpo a través de la restricción de alimentos.

Lo restrictivo como fuente del control frente a la pérdida del control sobre su misma restricción, nos devuelve al diálogo referido a una sociedad de la abundancia que responde con una autolimitación desmesurada, es decir, sin medidas.

La sociedad de consumo muestra una de sus anomalías en una problemática que reacciona cuantitativamente a la abundancia con la desnutrición, a la desnudez de lo biológico con el ahogo de lo cultural, a la supervivencia, al sostenimiento y la producción de más vida, con un cuerpo que en su esfuerzo por no seguir los dictados de los procesos orgánicos, produce un cuerpo disfuncional.

Sterback tensa, invierte, superpone; hace de los procesos orgánicos, procesos de control por la conservación, de la biología, algo cultural, de la carne, vestimenta, de la protección, despojamiento y fragilidad, de la supervivencia, extinción, del exceso, carencia, etc. y así como indica Walter Moser el emblema barroco, *“en vez de ser el instrumento que permite que se presente y se revele un significado obvio en una relación codificada entre las palabras y la imagen, ha llegado a ser un problema. La producción del significado se convierte en un reto para el receptor.”*³⁵².

Los opuestos binarios, las imbricaciones y recorridos semánticos, desvelan cómo la noción de «proceso» en Sterback no es únicamente un elemento constitutivo que interviene en la construcción y durabilidad de la pieza, sino también un factor implícito al modo en que la recepción de su trabajo implica una movilidad que no permite asentar ningún sentido de forma estable y por la cual la significación y enunciación son un nudo, pero también un proceso en curso, una significación nómada.

•

El sentido mecanicista de la evolución que plantea la biología como una actividad continua para la supervivencia, en la que los ciclos *productivos* y *reproductivos* son los ciclos de la fertilidad y por tanto de la vida, y según la cual, la *transformación*, es el efecto lógico de este movimiento y mecanismo, que de forma paulatina y continua, repercute de manera decisiva en la alteración de las formas en que la vida se va produciendo.

Los procesos en arte, como procesos de transformación y metamorfosis, de alteración y desplazamiento, son sinónimos de un sentido del hacer móvil, que en su progresión modifica la materia con la que trabaja, pero que también utiliza el concepto de mecanismo como herramienta y sentido de sus formas de proceder.

³⁵² Artium, *Op.Cit.*, p. 32

Absorption: Work in Progress de 1995, es uno de los casos que ejemplifica esta forma de conducirse. Titulada y realizada desde una misma operación —la absorción—, desvela su estructura procesual y conceptual desde el título, y desarrolla los motivos de su mecanismo en un texto.



In 1970, nine years before my first wearable pieces, Joseph Beuys created the first of his felt suits. I became aware of this in 1986 and its existence has bothered me ever since... At the beginning of the nineties I conceived of a solution: the absorption of the suit.

To this end I have metamorphosed myself into a moth, and proceeded systematically to eat, one after another, the 100 suits Beuys sold to private and public collections around the world. In some cases my activity was temporarily disrupted by misguided conservation efforts...

Nevertheless, it would not be immodest or inaccurate to state that I have already put more than one suit out of its exhibition condition. My work is not easy, but it's not without reward, and, what is most important, it continues.

***Absorption: Work in progress**, [Absorción: Proceso en curso], 1995. Texto, fotografía, traje de fieltro de Joseph Beuys (1970).

"En 1970, nueve años antes de mi primera pieza utilizable, Joseph Beuys creó el primero de sus trajes de fieltro. Me enteré de esto en 1986 y su existencia me ha molestado desde entonces... A principios de los noventa concebí una solución: la absorción del traje.

Para este fin, me metamorfoseé en una polilla y procedí sistemáticamente a comerme, uno tras otro, los 100 trajes de Beuys vendidos en colecciones privadas y públicas alrededor de todo el mundo. En algunos casos mi actividad se vio interrumpida por equivocados esfuerzos de conservación...

Sin embargo, sería inmodesto o inadecuado afirmar que ya he puesto más de un traje fuera de su condición de exhibición. Mi trabajo no es fácil, pero no es sin recompensa, y lo que es más importante, continúa."

El proceso de absorción como una forma de apropiarse y destruir los trajes de fieltro de Beuys, el proceso metamórfico figurado en una polilla —kafkiano—, una forma de comer vinculada al proceso de absorción como proceso de digestión, plantean esta pieza mediante una serie de procedimientos de deterioro y destrucción, de procedimientos relacionados con el consumo como mecanismo que desgasta apolillando para construir una nueva pieza, la de Sterback.

El recorrido que hace por la tradición como formas de influencia, muestran la compleja relación que establece con ellas así como el proceso por el cual sus formas de hacer se establecen en muchas ocasiones desde parámetros históricos.

Como un proceso adicional, su práctica artística toma puntos de referencia a través de los cuales relaciona modos de comprender, interpretar y hacer, que se transfiguran por el paso del tiempo y que Sterback actualiza en su contexto concreto.

Los procesos performativos que se retroalimentan con la influencia de Beuys, su metamorfosis en polilla y la destrucción de los trajes de fieltro por absorción, son sistemas procedimentales que se afirman, se pertenecen y se niegan a sí mismos en su modo operativo: *influencia-digestión-absorción o metamorfosis-destrucción-evolución*.

Los trajes de Beuys, hechos de fieltro por ser un material comprimido, amorfo y con una estructura desigual —al igual que la grasa—, fue utilizado por el artista por sus propiedades aislantes, acumulativas de calor y absorción.

Los materiales con *propiedades vehiculares*, como '*materiales empáticos*' no '*funcionan*' en Beuys por su visibilidad, sino por sus cualidades orgánicas y en consecuencia por sus propiedades activas.

El fieltro al ser un material que conserva el calor y porta energía, «*preserva la vida*» e infiere un valor de cambio positivo, fuente y vehículo del cambio social y político, del arte y la creatividad. Beuys se refiere a sus trajes de fieltro del siguiente modo:

El carácter cálido es muy claro, el traje de fieltro no es sólo un gag, es una ampliación de mis esculturas de fieltro que yo he llevado a cabo en mis acciones. Aquí se encuentra en el fieltro también un elemento calorífico o un aislante, es utilizado bajo todas las categorías de escultura cálida, la mayoría de las veces en relación con la grasa. Y además es un ramificador. Es decir, tiene una relación con el carácter cálido.

El concepto de calor tiene mucho más alcance. No sólo se está hablando del calor físico, pues si lo hubiera hecho, habría utilizado en mis acciones luz infrarroja. Me estoy refiriendo a otro tipo de calor, concretamente al calor espiritual y evolutivo o al comienzo de la evolución³⁵³

El «calor» como *vehículo de la evolución*, como propiedad física contenida en el *fieltro* y en la *grasa*, se desvincula de las interpretaciones temporales y espaciales del *progreso*, adscribiendo su conceptualización a un movimiento evolutivo que se origina y produce por las cualidades transferenciales del calor.

Quiero que la obra se convierta en un centro de energía, igual que una central nuclear. Aquí de nuevo nos encontramos ante el mismo principio: transmisor y receptor. El espectador está representado en el fieltro, es igual que el programa. Se trata de una identificación del transmisor y el receptor³⁵⁴

La construcción del discurso del cambio y la evolución, basada en algunos ejemplos de la termodinámica, aplica las teorías de la energía calorífica como energía dinamizadora de la materia, fluyente y transferible de unos cuerpos a otros, como motor de la creatividad, del amor, del progreso hacia una sociedad mejor.

Si la gente adquiriera realmente sus metas espirituales, sociales o democráticas, si fueran capaces de determinar ellos mismos el curso de la producción, la humanidad se haría más productiva. No hay razón por la cual la gente tenga que pasar hambre en la tierra. Todo esto ocurre porque en nuestro sistema político no existe el concepto adecuado de libertad

Ese calor *espiritual* y *evolutivo*, la *creatividad* y el *arte* vinculadas con la *cura* y la *libertad* son una de las fuentes del conflicto que Sterback manifiesta en su acción de desgaste, de nuevo por su inscripción a contextos prácticos tendentes hacia *utopías de plena realización*, como núcleos operativos desde los que el concepto de *producción = transformación* está en el punto de mira de un proyecto que ambiciona alcanzar un estado social quimérico.

Como no podía ser de otra manera, la posición que Sterback adopta con respecto al influjo de la '*obra*' de Beuys, presenta recorridos, afinidades y disparidades que problematizan al tiempo que organizan un proceso, tanto material como enunciativo, que funciona según esta bipolaridad que por un lado utiliza y recoge lo que le es útil, y que por el otro desestima y destruye cualquier posible conclusión idealista.

³⁵³ Preguntas a Joseph Beuys: Jörg Schellmann y Bernd Klüser (diciembre de 1970). En «Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas». Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2006. p. 55-56

³⁵⁴ Beuys, *Ibid.*, «Una entrevista con Joseph Beuys por Willoughby Sharp» (28 de agosto de 1969), p. 37

El «*mecanismo de la absorción*» como emblema de su funcionamiento, se refiere tanto a la figura de Beuys como *influencia y mito*, al modo en que funcionan sus trajes de fieltro como *preservadores de la vida* y por último a una fase en que la absorción es la destrucción por consumo que convierte y transforma los 'nutrientes' del tejido en energía que, de modo figurado, mueve el cuerpo de Sterback.

La creación es interpretada una vez más como un momento metamórfico, que puede relacionarse con disciplinas evolucionistas y naturalistas, desde las que se piensa el mundo y sus especies como procesos de cambio producidos por ciclos dinámicos transfigurativos, contextuales y relacionales.

Sterback se metamorfosea en una casi imperceptible polilla de la ropa para elaborar la estrategia desde la que pone de manifiesto un momento del proceso de desarrollo en el que la fase embrionaria de este insecto, es la fase en que deteriora los tejidos por encontrar en éstos su fuente de alimentación, y por tanto su energía; esta fase pre-constituída, este estadio intermedio y todavía inmaduro del insecto, previo a la emergencia de la mariposa alada, es justo el lapso en el que el consumo, la alimentación, es energía pero también deterioro y destrucción.

La práctica del arte como un proceso siempre en tránsito, se configura como un proceso embrionario y de miniaturización, como un proceso metabólico que para 'evolucionar', se desfigura, retrocede y se empequeñece; que para alimentarse, nutrirse y adquirir energía, destruye a pequeños bocados el tejido protector, del aislamiento y el calor, el vehículo del *influjo optimista* de Beuys.

Como fase transitoria y nunca como la utopía de la plena realización, de la imago, de desarrollo completo y adulto, Sterback vuelve a referenciar un *estado del hacer frágil* que produce deterioro desde una condición primaria y larval.

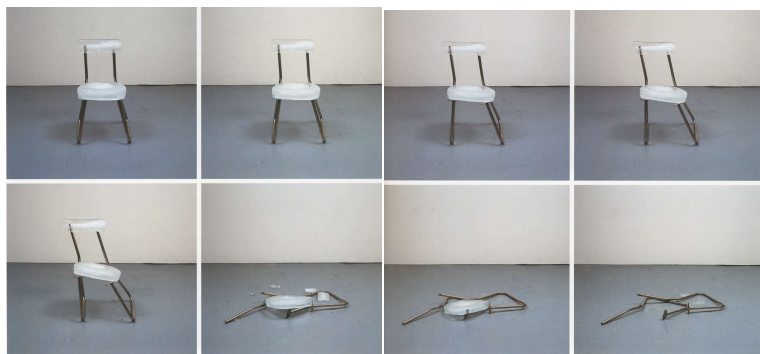
Los distintos niveles procesuales e interpretativos de *Absorption* se unifican en la perspectiva de una evolución como proceso biológico de producción, reproducción y consumo, como un proceso de transformación, que altera las formas en su interrelación y que en muchas ocasiones aparece como la inversión o simultaneidad de los términos del *progreso como crecimiento* y del progreso como *reducción, involución y destrucción*.

La relación entre lo biológico y lo cultural ya no puede describir la *creación desde la nada*, sino desde un origen embrionario, continuado por su desarrollo y por la interacción entre los seres vivos y su entorno, dependientes de su morfología y de su fisiología.

Esta perspectiva, implícita a la pieza de *Absorption*, describe las influencias y prácticas artísticas también como el resultado de una *interacción* mediante la que se produce el cambio por la influencia y por la cual lo cultural es tan transitorio e interactivo como la propia biología.

La transposición de modelos del pensamiento en lo material hacen que tanto los trajes de Beuys hasta en su destrucción por parte de Sterback, nos hagan inferir un tipo de práctica artística que hace funcionar tanto sus procesos intelectivos como materiales según parámetros energéticos de interrelación, y así, intertextuales.

Dissolution de 2001 es otra de las muestras de estas disposiciones en las que la materia, como magnitud abstracta es una presencia activa, que opera desde su condición y contenido físico para manifestar una fuerza o propiedad implícita performativa por su simple relación con lo contextual, aquí atmosférico.



***Dissolution**, [Disolución], 2001. Fotografía color, 51 x 91 cm; y otra versión, **Dissolution (Auditorium)**, 2001.

Una silla —o varias como en *Auditorium*— cuyo respaldo y asiento están hechos de hielo, se disuelven ante nuestros ojos por efecto de la temperatura ambiente, que superior a 0°, convierte el hielo en agua, y lo estructural en algo sin función ni utilidad.

Sterback realiza de nuevo una pieza que desde su título —como *lema de su funcionamiento*—, anuncia su forma de comportamiento y su forma funcional, desde el proceso visiblemente dinámico entre dos estados —sólido y líquido— unidos por la operación o fenómeno de la *disolución*.

El *agua* —sustancia elemental tanto en la composición de los cuerpos como para la supervivencia de casi todos los seres vivos— es la materia que en estado sólido permite que la silla pueda ser *utensilio* y la *disolución* la actividad contenida en su materialidad que nos da las claves para su análisis y su presencia.

Como una sustancia modificable según sus condiciones de temperatura y presión, el agua desde el punto de vista de la física se manifiesta en una constante circulación; pasando de unos ciclos a otros, desde su forma sólida y precisa, líquida y fluida, gaseosa e informe, cumple funciones distintas según su formación.

Como *opuestos binarios*, Sterback hace manifiesto el paso *de lo sólido a lo líquido*, y nos remite a dos estados aparentemente enfrentados que sin embargo no dependen de principios ni finales, sino de condiciones constitutivas y de relaciones directas entre ambos, comunes en su constitución esencial —el agua—, y diferentes según las condiciones atmosféricas, es decir contextuales.

Lo *sólido* definido por sus bajas temperaturas, es parte de un proceso de *congelación* que *conserva* y *delimita*, haciendo formaciones *compactas* y *precisas*; sus átomos, formando *estructuras* cristalinas definidas, hace que puedan *soportar fuerzas sin deformación*, se hacen *duros* y *resistentes*, conservan un *volumen constante* pero carecen de fluidez.

El incremento de temperatura y el consecuente cambio de presión hace que la estructura que lo hacía sólido se descomponga y se presente como una sustancia que ahora *fluye*, que se puede *adaptar* a cualquier recipiente, que se puede *evaporar*, *condensar*, *infiltrar*, etc. En los fluidos, la unión de lo átomos es menos intensa, *no poseen forma definida*, se *mueven* por energía cinética y son *menos cohesivos*.

La diferencia entre estos dos estados, el primero estructural, resistente, compacto, constante y fijo hace que lo podamos comparar con las propiedades del estado que la disolución produce: lo fluido, adaptable, disgregador y móvil.

El frío y el calor, lo estructurado y lo disociado nos recuerdan a los estados *apolíneos* y *dionisiacos* que Nietzsche desarrollaba como estados relacionados con el arte, defendiendo la transformación como operación indispensable y definiendo al artista dionisiaco por “una incapacidad para

abstenerse de reacción”, “sin indicios de asumir ningún rol”, “cambiándose constantemente a sí mismo”³⁵⁵

¿Qué significan los conceptos opuestos de *apolíneo* y de *dionisiaco* que yo introduje en la estética, concibiéndolos como dos tipos de embriaguez? La embriaguez apolínea excita principalmente a los ojos, de forma que éstos adquieren la fuerza suficiente para ver visiones. El pintor, el escultor y el poeta épicos son visionarios por excelencia. En el estado dionisiaco, por el contrario, lo que excita e intensifica es todo el sistema emotivo, de modo que dicho sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza necesaria para representar, reproducir, transfigurar y transformar todo tipo de mímica y de histrionismo. Lo esencial es la facilidad de la metamorfosis, la incapacidad de *no* reaccionar (al igual que les sucede a ciertos histéricos, que al menor motivo representan *cualquier* papel). Al hombre dionisiaco le resulta imposible dejar de entender cualquier sugestión, no pasa por alto ningún signo de emoción, posee el instinto de comprender y de adivinar en su más alto grado de desarrollo, lo mismo que le sucede con el arte de la comunicación. Se introduce en todas las pieles, en todas las emociones, transformándose continuamente.

Formulando la pregunta que parece que Sterback plantea en otros términos, dice Nietzsche: *¿qué efecto estético surge cuando aquellos dos poderes artísticos, de suyo separados, de lo apolíneo y de lo dionisiaco, entran juntos en actividad?*³⁵⁶

El fenómeno de la «disolución» será entonces el *proceso vinculante* entre ambos estados, sugiriendo toda la gama significativa e interpretativa que éste introduce al vehicular y comunicar con su acción dos opuestos que de este modo verifican su íntima relación.

La expansión o disgregación que la disolución produce, nos devuelven al territorio reflexivo que Sterback desarrolla en torno a un concepto de la «creación» artística como un concepto o práctica invertida.

Al hacer de la *utopía de la plena realización*, del objeto o pensamiento completo, el 'punto de arranque' de un proceso *entrópico y energético*, debilita toda estructurada fría, inmóvil, precisa, compacta, resistente e indeformable, para señalar la tendencia hacia la adaptabilidad, la fluidez y el movimiento, ya no como estado final, sino como un estado de continuidad hacia las medidas del desorden.

Tal es así que podríamos pensar en la disolución como un proceso que tampoco concluye en su forma líquida, sino que continúa hacia otros estados gaseosos que se fundirán a otros espacios y tiempos en los que su visibilidad ya no nos es posible seguir.

Si *la energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma*, los procesos de Sterback tampoco son *concluyentes*, sino que señalan a *lo transitorio como único estado de permanencia*.

Lo fluído o licuado como deriva del objeto *estructural y útil*, hace que nos cuestionemos también los parámetros funcionales de la silla diseñada para el *soporte* y el *reposo* del cuerpo, y que en su estado transitorio pierde paulatinamente su capacidad de objeto usable, ponible, haciendo emerger la imagen de una *caída*, haciéndonos partícipes de la relación con la energía que no es usada más que para una transformación hacia el desorden, hacia la entropía.

³⁵⁵ Nietzsche, F. *«El crepúsculo de los ídolos»*. Editorial Alianza, Madrid, 1979 (trad. A. Sánchez Pascual)

³⁵⁶ Nietzsche, F. *«El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo»*. Alianza Editorial, Madrid, 1973 (trad. A. Sánchez Pascual), p. 140.

Surge así otras de las preguntas clave: ¿es lo estructural, lo preciso e indeformable un sistema funcional para el reposo y el sostén? ¿es lo fluido un estado de la fragilidad, del debilitamiento y al mismo tiempo de flexibilidad y adaptabilidad?

Como señala David G. Torres³⁵⁷ en el catálogo de la exposición «*what would happen if...*», la situación es más compleja y la pregunta de *¿qué pasaría si...?* indica una posición condicional, un requisito y la potencia o posibilidad implícita en las disposiciones que Sterback organiza con el propósito de no darnos sostén, porque... ¿qué pasaría si te sentases en la silla de hielo?

Porque el objeto es aparentemente inocente, aparentemente inofensivo, aparentemente planea sobre él un juego poético sobre su estabilidad o estructura. La silla de hielo no tiene clavos o elementos de aspecto hiriente, que de entrada den miedo al dolor, inciten en ti una idea de dolor. Pero, incluso en situaciones de calor intenso, no recomendaría a nadie que se sentara en una de esas sillas. Y no tanto porque vaya a caerse o a romperla (algo que también podríamos pensar dado que vemos en una secuencia como poco a poco va deshaciéndose, o que podríamos pensar si confundiéramos ese hielo con algo tan delicado como el vidrio). No deberíamos sentarnos por la sencilla razón de que es hielo: es frío, congela y hasta quema.

Un nuevo revés, una nueva permutación que desde un análisis minucioso nos advierte de que lo que es frío también puede quemar, que su aspecto puede confundirnos y hacernos pensar que es cristal. Y David G. Torres continúa:

Me temo que si su asiento y su respaldo son de hielo se convierte en una invitación a experimentar algo sensiblemente distinto al mero hecho de estar sentado. Quizá no se trate de experimentar directamente, sino de recrear intelectualmente una experiencia cruel

Recrear intelectualmente, proyectarse en el proceso de derretirse, de quemarse, de caer; pero también de vislumbrar un tipo de práctica artística que hace funcionar, desde sus procesos materiales, procesos intelectivos según parámetros 'energéticos'. La «transformación» como la *incapacidad para abstenerse de reacción* a la que hacía mención Nietzsche, nos trasladan a un territorio en el que cualquier relación, repercute activamente en la situación, objeto o sujeto, de modo que el cambio y un nuevo estado de las cosas es posible por efecto de algún factor energético.

f) Lo que se nos escapa, lo micro y lo imperceptible: entropía e infrafinos / infraleves

La producción de Sterback, como proceso de transformación —manifiesta en la *absorción*, *disolución* o en la *deshidratación* de la carne de *Vanitas*—, muestra el proceso como un devenir cíclico en el que la *liberación de una cierta cantidad de energía*, hace que los cambios tengan lugar.

El proceso siempre genera algún tipo de movimiento, la transformación depende del paso de un estado de las cosas a otro, y para que esto pueda ocurrir, necesitamos hablar de energía vehicular, energía liberada, energía perdida o utilizada, y esta perspectiva conectada con una práctica del arte que pone la atención en lo mínimo, sin duda nos lleva directamente a Duchamp, lo *inframince* [*infraleve* o *infrafino*] y a la nota que acompaña a la pieza *Transformador*:

Utilización [de un] aparato para coleccionar [registrar] y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras,

³⁵⁷ David G. Torres, «*what would happen if...*», Galería Toni Tàpies, Barcelona, diciembre 01- febrero 02

los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos³⁵⁸.

Un aparato para coleccionar, registrar y transformar la energía implícita a cualquier manifestación de lo humano; y es que Duchamp definió con el término *inframince* una dimensión que era física, matemática, virtual y potencial, y como señala Juan Antonio Ramírez³⁵⁹, “el hecho de que lo *infracino* sea algunas veces una categoría visual, y otras olfativa, nos autoriza a imaginarnos su extensión a otros sentidos”.

[lo *infracino* es algo] que escapa a nuestras definiciones científicas. Yo he elegido a propósito la palabra *fino* [mince] que es una palabra humana, afectiva, y no una medida precisa de laboratorio³⁶⁰

Con múltiples definiciones y ejemplos se va acercando Duchamp a los sentidos de un término y calificativo afectivo e intensivo como *alternativa utópico-burlesca a las ciencias físico-químicas, y a la manipulación productiva de las mismas tras la Revolución Industrial*³⁶¹.

Ubicado en una modernidad en la que lo científico y lo tecnológico funcionaban según los parámetros de una productividad y pensamiento indiscutiblemente efectivo y preciso, lo *infracino* señala a dimensiones virtuales, a procesos potenciales de producción y consumo mínimo, a procesos de cambio y estados imperceptibles, es decir, a lo que no puede ser instrumentalizado y por tanto a las dimensiones infinitesimales a las que señala esta palabra, son fundamentalmente las dimensiones que escapan a lo definido, significado o medido.

El uso que hace Jana Sterback de la electricidad, de materiales orgánicos como el hielo, el pan, la carne, el pelo o de animales vivos como perros o grillos, se asemeja al configurarse como los núcleos dentro de los que los procesos performativos corporeizan su actividad, la energía del cambio, las *fugas* en las que consiste cualquier transformación.

«*Perspiration: Olfactory Portrait*» de 1995 se puede identificar con la práctica totalidad de las definiciones de *infracino* o *infracino* de Duchamp, y con esa conexión con una energía o entidad afectiva que escapa a cualquier *medida precisa de laboratorio*, aquello que escapa a nuestros procedimientos más sofisticados.



***Perspiration: Olfactory Portrait**, [Transpiración: Retrato olfativo], 1995. Botella de cristal, sudor humano reconstituído; altura 25,4 x 15,2 cm. de diámetro.

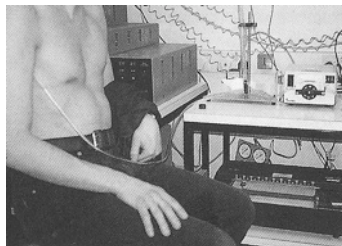
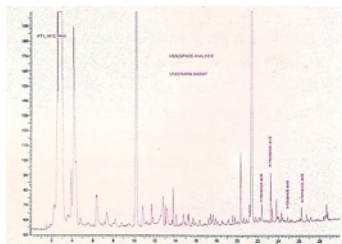
La «transpiración» como *inscriptio* de la pieza, hace referencia al mecanismo por el cual se evapora el agua del cuerpo para regular la temperatura corporal: la transpiración es un *proceso fisiológico* regulado por el sistema nervioso que ocurre en la piel donde se ubican las glándulas

³⁵⁸ «Marcel Duchamp, Notas». Editorial Tecnos, Madrid, 1989. (trad. María Dolores Vaillagou y prefacio de Gloria Moure), p. 176
T.O. «Marcel Duchamp, Notes». Ed. de Paul Matisse. Centre Georges Pompidou, París, 1980.

³⁵⁹ Juan Antonio Ramírez, «Duchamp. Del amor y la muerte, incluso», Ediciones Siruela, S.A., Madrid, 1993. *Lo infracino y la virtualidad*, p. 193

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ J. A. Ramírez, *ibid.*, p. 194



sudoríparas, productoras del sudor y del olor único de cada persona

«Retrato olfativo» como *subscriptio*, explica y sitúa cómo el proceso de la transpiración va a generar una *imagen descriptiva* muy particular: la imagen olfativa de una persona —la pareja de Sterback—, desde un nivel orgánico hacia un nivel de reproducción científica que estrecha su relación con *lo infrafino como aquello que se escapa a nuestras definiciones científicas*, como vamos a observar.

Perspiration: Olfative Portrait, consiste en un experimento por el cual se intenta *descomponer* y después *reconstituir* químicamente el olor de la pareja de Sterback.

El método instrumental de la *cromatografía* es una técnica de retención selectiva: separa los componentes y mide la proporción de mezclas para identificar y determinar las cantidades de sus componentes; *el cromatógrafo de gases* es el aparato en el que se deposita la muestra de la transpiración en una cámara de volatilización donde es mezclada con un polvo absorbente, para posteriormente producir la «representación gráfica» de la mayor parte de los componentes de *su* transpiración.

La cromatografía es un procedimiento de la física utilizado también por los perfumistas, que del antiguo *análisis sensorial* han podido pasar al *análisis instrumental* que les permite identificar los componentes individuales de las sustancias y por tanto, tener un mayor control en la elaboración y producción de aromas, en el análisis e investigación de las mezclas de los perfumes.

En *Perspiration*, una vez transformado el producto de la transpiración en un gráfico en donde aparecen sus *componentes y proporciones*, se procede a su *reconstitución o reproducción* química.

El trayecto que Sterback realiza, desde el proceso orgánico de la transpiración —del que resulta la *prueba para su instrumentalización*—, hasta su proceso de análisis —*volatilización, retención selectiva, descomposición, representación gráfica, análisis y reconstitución*— conecta ámbitos que vuelven a plantear la pregunta que surge de la relación entre los procesos orgánicos, automáticos y necesarios para la supervivencia y los procesos que los instrumentaliza para el conocimiento y evolución científica.

En este recorrido entre lo orgánico y lo científico, entre el descomponer y reconstituir, entre la prueba y el resultado, «*Perspiration*» *demuestra* que algo se ha escapado por el camino., a lo que Richard Noble³⁶² apunta exactamente con respecto al problema del procedimiento:

En teoría, este proceso debe permitir que el perfumista reconstruya químicamente el olor exacto de su pareja. Sin embargo, en la práctica esto resulta impracticable. El cromatógrafo no es lo suficientemente sensible para aislar los numerosos componentes menores, muchos de los cuales afectan el olor, e incluso si lo fuera, al perfumista le resultaría difícil obtener la cantidad exacta de cada componente. El resultado es que esta tecnología tan sofisticada sólo puede producir una versión genérica del olor de la transpiración masculina. En general, no puede reproducir la especificidad del olor de su pareja, por lo que no puede reproducir este aspecto que lo hace único para ella.

³⁶² Noble, en *Velleitas*, *op.cit.*, p. 69

«*Perspiration*» es la demostración de *lo que se escapa a nuestras definiciones científicas, lo que no es una medida exacta de laboratorio, es lo infrafino*, que desde su punto de partida se conecta al deseo como una dimensión fugitiva.

Controlar, retener, separar, medir, identificar, cuantificar y analizar el aspecto *sensible y afectivo*, es por lo de ahora, el imposible que también señalaba Duchamp como la *imposibilidad de su manipulación productiva*.

Como un humo todavía más fino que el de los perfumes, el deseo, lo específico, lo *singular* hacen un quiebro en el trayecto de su instrumentalización y reproducción, demostrada en su forma genérica que revierte en sus micro-matices, en lo infinitesimal como la magnitud del escape, de algo que es algo más que levedad o ausencia de materialidad, n-dimensional —una hipotética dimensión extra, una lugar virtual para la sensibilidad—.

El genérico embotellado es la prueba de lo que no se pudo retener, la *energía liberada* en el proceso de su instrumentalización, lo singular y el afecto.

g) Declaration: flujo y tartamudeo

La *plena realización* como *utopía* es un lema nuclear siempre implícito al trabajo de Sterback, que desde múltiples ángulos es origen y destino de sus procesos desarticuladores.

Mostrando su imposibilidad o improbabilidad, también señala la debida prevención ante determinados proyectos en los que la ambición y el sueño del poder de dominación, fueron, son y pueden ser al menos, rebajados de intensidad; y aquí radican sus funcionamientos.

La utopía de la plena realización, como un inalcanzable demostrado, es enfrentado a otros ritmos menos estrictos y formales y de donde surge una humanidad más sensible, más frágil y fallida que muestra su condición en ese mismo lugar.

En «*Declaration*» de 1993 va directamente al corazón del texto fundacional de la sociedad democrática moderna y toca literalmente los principios constituyentes de la cultura occidental: la «*Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*» de 1789.

***Declaration, [Declaración], 1993.** Dos sillones Jacobsen, mesa, monitor TV, lector y cinta de video. Instalación de dimensiones variables.

Dos sillones de Arne Jacobsen diseñados en 1957-58, están dispuestos ante un televisor en el que un tartamudo lee los diecisiete artículos de la «*Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*» de 1789, en sentido inverso a su orden, del último al primero.

Declaration, como título y dispositivo, hace referencia al acto por el cual se hace un manifiesto públicamente, en concreto, al acto de lectura de un documento que define por primera vez los derechos personales y colectivos como *universales*; Sterback infiltra un segundo elemento en un acto de lenguaje que en sí mismo es instaurador: el *balbuceo*, como interrupción del flujo del habla, que junto a la inversión del orden de los artículos, nos dan las claves de esta pieza.



El acto de lenguaje como acto declarativo es una manifestación de orden público —del latín *declarare* formada por el prefijo *de-* (denota intensidad) y *clarare* (clarificar): dejar algo bien claro— que en el caso de la primera *declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* implanta un estado de las cosas con propósitos actuales y futuros, y anuncia un ordenamiento de principios general y universal para *el hombre*.

El documento, como punto de partida de un proceso de lectura —de habla— en el que *la inversión y la interrupción* son los factores operativos por los que la legitimidad de su universalidad se ve trastornada, contraría la utopía idealista implícita al proyecto así como expresa su anacronía actual —por ejemplo, *hombre*, como modelo de exclusión literal—.

La *interrupción* en el teatro de Brecht lo define Benjamin como un mecanismo que podemos considerar análogo a las intenciones de Sterback:

La interrupción de la acción, por cuya causa ha caracterizado Brecht su teatro como épico, opera constantemente en contra de una ilusión en el público. Tal ilusión es inservible para un teatro que se propone tratar la realidad con intenciones probatorias. Esto es, que el teatro épico no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento se realiza por medio de la interrupción del curso de los hechos. Sólo que la interrupción no tiene aquí carácter estimulante, sino que posee una función organizativa. Detiene la acción en su curso y fuerza así al espectador a tomar postura ante el suceso y a que el actor la tome respecto de su papel³⁶³

En contra de una pasiva *ilusión* también funciona «*Declaration*» mediante el mecanismo de interrupción que emplea.

El *tartamudeo* y la *inversión* de prioridades implícitos al orden del discurso, entrecortan y subvierten el flujo del texto fundacional, para generar un proceso en el que el trastorno del habla supone un acto dificultoso y finalmente heroico por parte del actor que consigue terminar de leer todo el documento en el doble del tiempo requerido.

El acto de lenguaje como manifestación pública de los primeros ideales y principios modernos, se transforma en un discurso de titubeo, un acto que haciendo pública la dificultad, también introduce la dificultad para comprender el contenido del texto claramente.

El tartamudo lee la declaración contra corriente, desgranando sílaba a sílaba, fonema a fonema, como si hubiera devuelto el texto al nivel del lenguaje como forma y su función de comunicación (...) Al final de su recitado nos damos cuenta de que su extensa lectura fue una lucha constante contra el lenguaje, una lucha apasionada contra el propio texto. Por medio de este absurdo e incongruencia, el tartamudo nos invita a percibir las ambigüedades del texto en lugar de sus promesas. En lugar de contribuir a esclarecer sus principios, provoca una confrontación entre las exigencias de la democracia como un fin absoluto en sí mismo y la imposibilidad de satisfacer estas demandas (...) El tartamudo lee la declaración con una lentitud y una intensidad que requieren una gran atención, cuya culminación está en constante retraso. La tartamudez no anula palabras o partes de este texto, el tiempo se dilata y frena la lectura hasta el punto de hacer la comprensión laboriosa, incluso engañosa³⁶⁴.

³⁶³ Walter Benjamin, «*El autor como productor*».

³⁶⁴ Marie Fraser, en el catálogo: «*Jana Sterback, video installationer*», del texto *Jana Sterback: A Dizzying Struggle [Una lucha vertiginosa]*, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, DK. 5 november 2004-5 januar 2005, p., 18-19 y 25 (trad. doctoranda)

Provocando un extrañamiento del propio lenguaje, Sterback establece una distancia con el contenido del texto y subraya una sintaxis que en su deletreo, dilatación y ralentización desarticula y dificulta su significado y por tanto sus principios *‘de-clarativos’*.

Palabras como *ciudadanos, garantía, ley, libremente, delito, acusada, encarcelada, castigados, capacidad, prohibir soberanía, opresión o derechos* aparecen en cursiva en el texto de esta pieza para señalar los términos en los que el tartamudo ve interrumpido el flujo normal del habla y que visualmente señalan el trastorno en su pronunciación, para así trastornar tanto su funcionalidad, su proceso como su contenido.

La televisión y los sillones Jacobsen, vinculados por un lado con un medio burgués y acomodado, remiten asimismo a un momento histórico en el cual por un lado los ideales modernos entran en declive al tiempo que la televisión aparece como medio de información inmediata en nuestras propias casas.

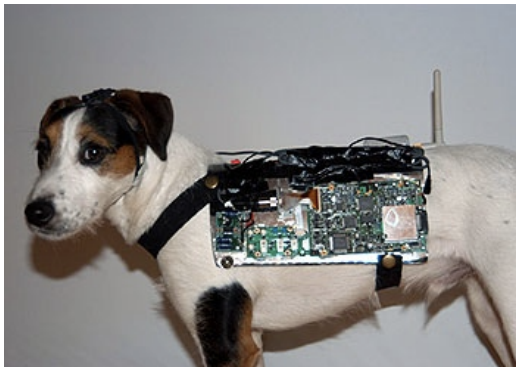
La televisión como paradigma de la comunicación es aquí el medio por el que se hacen públicos, no ya los *finés absolutos y universales*, sino los actos fallidos y frágiles que prescriben con mayor precisión la condición de lo humano.

h) Stanley: un devenir-perro

Uno de los últimos trabajos de Jana Sterback parece la recapitulación del modo en que ha venido definiendo y desarrollando su práctica artística, en torno al concepto de *creación* y de la *utopía de la plena realización*, para re-escribir una práctica que funciona desde procesos mutantes y performativos, disolventes y desarticuladores.

Para *-dejar que las cosas ocurran por sí mismas*, desaparezcan y fallen, manifiesten su actividad implícita y sus fugas, Sterback *organiza, intuye y sugiere* las condiciones y los marcos para que el proceso sea un proceso con curso propio, para que se configure como un vehículo entre los estados, las cosas, las palabras... para que en lugar de opuestos binarios irreconciliables, los opuestos y las contradicciones sean el plan y el plano de los sentidos en circulación nómada, la magnitud de una significación vagabunda.

Entre la vida y la muerte, entre el deseo y lo genérico, entre lo natural y lo cultural, entre el control y la autodeterminación etc. Sterback sólo indica uno de los mecanismos por los que las posibilidades se abren cuando, en lugar de fijar, arraigar, estructurar y significar, nos situamos en el lugar del tránsito y las conexiones múltiples como espacio para la lectura y el análisis oscilante y en extensión, como un mapa.



***From Here to There, [De aquí para allá], 2003.** Instalación de 6 canales de televisión, 12:30 min., color, sonido, 6 proyectores de video, un servidor de vídeo. Instalación de dimensiones variables. Banda sonora Goldberg Variations por J.S. Bach interpretado por Glen Gould (grabación 1955)

El rodaje delegado en Stanley —el perro-cachorro de Jana Sterback—, que lleva una pequeña cámara equipada con un dispositivo de grabación y un sistema de transmisión de imágenes y sonido, es un dispositivo técnico adaptado a la cabeza del pequeño terrier, que muestra escenas de la vida a una altura de treinta y cinco centímetros por encima del

suelo.

El proceso deambulante del perro, el modo de moverse «*de aquí para allá*» muestra cómo la producción, transmisión y proyección de imágenes proceden de un ambiguo proceso entre lo instintivo y la racionalidad del dispositivo técnico.

Las variaciones de Bach interpretadas por Glenn Gould como sonido de la imagen en movimiento, describen de nuevo un espacio de producción artística en el que la *variación* funciona como un procedimiento en el que, sobre un patrón mecánico y uniforme, se generan posibilidades infinitas de cambio: como en Oulipo o en la música minimal, la variación controla los límites sobre los que discurre la escritura — palabra, imagen o sonido—, desde una raíz conocida y un desarrollo racional, que puede contabilizarse, como en las matemáticas o ciencia pero que sin embargo construyen el plano para que lo aleatorio se produzca y se multiplique y para que la actividad sea perceptible.

La variación también designa las perturbaciones, las permutaciones, las modificaciones, los cambios, las transformaciones, las oscilaciones derivadas aquí de un movimiento que va de aquí para allá, de un devenir instintivo, objetivado en el dispositivo que registra, transmite y proyecta.

La imagen ya no es una transcripción de la mirada sino una síntesis perceptiva, en el que lo visual deriva de percepciones olfativas y auditivas cuyo movimiento y transmisión responde a los códigos del instinto animal; la velocidad, sacudidas y ángulos inusuales producen imágenes al azar desde una ausencia de control en su registro y transmisión, que Sterback intensifica mediante la simultaneidad de la proyección de seis imágenes y seis sonidos.



El espacio por el que discurre el dispositivo-animal que registra imágenes y sonidos a treinta y cinco centímetros del suelo, desvela un plano o territorio marcado y delimitado por un plan de registro automático, involuntario, que no edita no monta sino que transmite en crudo y en directo modos de ver y estar ajenos.

Viendo por los ojos de un otro -animal-, delegando la mirada y restringiendo la intervención, la imagen se produce de forma imprevisible y transitoria, extensiva, multiperceptiva, extrañada, *de aquí para allá...* entre lo humano y lo animal, entre lo instintivo y lo controlado, entre el cachorro y el adulto.

El proceso, con todas sus posibilidades y variaciones, sus derivas y fallas, radica en esto: el producir, el hacer, el dar sentido transitoriamente para únicamente permanecer en la oscilación del ENTRE.

Cito para concluir a Deleuze y Guattari³⁶⁵ y una aproximación al *devenir-perro* que puede ser el de Stanley o tal vez, el de Sterback:

Por su cuenta, ellos invocan una zona objetiva de indeterminación o de incertidumbre, "algo común o indiscernible", un entorno "que hace que resulte imposible decir por dónde pasa la frontera entre lo animal y lo humano", no sólo en los niños autistas, sino en todos los niños, como si, independientemente de la evolución que le empuja hacia el adulto, hubiese en el niño espacio para otros devenires, "otras posibilidades contemporáneas", que no son regresiones, sino involuciones creadoras, y que hablan "de una inhumanidad vivida inmediatamente en el cuerpo como tal", bodas contra natura "fuera del cuerpo programado". Realidad del devenir-animal, sin que uno devenga animal en realidad. En ese caso, de nada sirve objetar que el niño-perro sólo hace el perro en los límites de su constitución formal, y lo que hace de canino es algo que otro ser humano hubiera podido hacer si hubiera querido. Pues lo que hay que explicar es precisamente que todos los niños, e incluso muchos adultos, lo hacen más o menos, muestran una connivencia inhumana con el animal más bien que una comunidad simbólica edípica. Tampoco hay que pensar que los niños que comen hierba, o que comen tierra, o carne cruda, sólo obtienen vitaminas o elementos de los que su organismo carecería. Se trata de hacer cuerpo con el animal, un cuerpo sin órganos definido por zonas de intensidad o de entorno. Por ejemplo: no imitar al perro, sino componer su organismo con otra cosa, de tal forma que del conjunto así compuesto se hagan salir partículas que serán caninas en función de la relación de movimiento y de reposo, o del entorno molecular en el que entran.

Los procesos que Sterback dispone, dependen de unas condiciones o estado de las cosas con las que marca el plano sobre el cual todo el proceso ocurrirá, sobre el cual el plan hará devenir, producirá estados permutados pero en cuyo proceso la intervención se ha transformado en una ausencia que deja que las cosas pasen, que los dispositivos funcionen y generen su propios efectos.

La idea de proceso en Sterback se hace visible y nombrable, se muestra en su propia actividad; actividad que depende de una cierta idea *de movimiento y reposo, del entorno molecular*, de ese devenir cíclico en el que *la liberación de cierta cantidad de energía*, hace que los cambios tengan lugar y según lo cual *toda plena realización*, todo inmutable, es el único imposible.

³⁶⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Op. Cit.*, MM, p. 275-276

*INTRO *El turista y la deslocalización. Entre dos sistemas de producción a) Un plan, caminar y un plano, la ciudad b) La paradoja y el dilema de la producción moderna c) Enunciados o proposiciones pragmáticas. Lemas y aforismos d) El ensayo y la procrastinación e) La cooperación f) Lo aleatorio y la programación: modelos reales, modelos ideales g) Espejismos y campos magnéticos: el deseo y la intención como objetivo de la producción h) La producción de efectos: ecos y rumores*

Francis Alÿs, belga de origen y arquitecto de profesión, empieza de forma *tardía y casual* en la práctica del arte.

Entré en el campo del arte por accidente: una coincidencia de factores geográficos, asuntos personales y legales dieron por resultado unas vacaciones indefinidas que, a través de una mezcla de aburrimiento, de curiosidad y vanidad, me llevaron a mi profesión actual³⁶⁶

Un viaje de trabajo a México D.F. es la circunstancia que propicia su residencia en el país así como el cambio de actividad de arquitecto a artista, que él mismo explica como resultado de una serie de factores accidentales; esta circunstancia sin embargo ya contiene y sitúa muchos de los parámetros desde los que el trabajo de Alÿs se desarrollará.

La práctica del arte, causada por una mezcla de *aburrimiento, curiosidad y vanidad*, de un estado de las cosas en el que lo indefinido, el *no saber qué hacer* es el motor de arranque y de continuidad de su actividad artística, se configura también como condición y síntoma de todo un desarrollo conceptual en torno a esta primera situación.

Subrayando además su condición de *extranjero*, se sitúa en una perspectiva de *observador* que quiere comprender y experimentar los lugares sabiéndose foráneo, pero esta condición implica un sentido de no-pertenencia y una sensación de extrañeza que tiene dos caras: una, la de una privilegiada distancia desde la que *observar* así como una segunda disposición que tiene que ver con una falta de puntos de referencia en relación a la cultura y sociedad a la que es ajeno.

Tal es así que aún habiendo vivido desde mediados de los años 80 allí, en 1994 con su trabajo «*Turista*» formula la misma pregunta inicial:

En ese momento pienso que se trataba de cuestionar o aceptar los límites de mi condición de extranjero, de “gringo”. ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿en qué medida puedo juzgarlo? Al ofrecer mis servicios como turista oscilaba entre el ocio y el trabajo, la contemplación y la interferencia. Estaba comprobando y denunciando mi propia condición ¿En qué lugar me encuentro realmente?³⁶⁷

México D.F. es para Alÿs el territorio en el que experimentar este sentido de distancia, los límites y posibilidades de su condición de extranjero, tanto como el espacio intermedio entre dos sistemas sociales, económicos y culturales desde el que genera preguntas y situaciones relativas a dos ‘modernidades’ con desarrollos y consecuencias distintas.

³⁶⁶ Gianni Romano, “Francis Alÿs: streets and gallery walls”, Flash Art #211, 2000

³⁶⁷ Russell Ferguson para la exposición: «Francis Alys, Política del Ensayo» 27 de mayo – 17 de agosto de 2009, Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Casa Republicana, Colombia [con el apoyo del Museo Hammer (UCLA)].
Texto para el catálogo de Russell Ferguson (curador), traducción de Germán González y corrección de estilo de Constanza Padilla

La categoría de *extranjero* como lugar desde el cual observar las disposiciones de un entorno socioeconómico distinto al capitalismo europeo o norteamericano, posibilita comprender los parámetros diferenciales entre ambos «sistemas», que Alÿs resume en dos conceptos fundamentales, *la productividad y el tiempo*, desde los que su práctica artística operará.

La ciudad de México D.F. es así un espacio geográfico crucial y ejemplo revelador de la modernidad de los países del sur.

El sistema occidental definido fundamentalmente por la productividad y la eficacia no encuentran su homologación aquí, en donde el proyecto moderno sigue siendo un proyecto que no termina de establecerse de forma definitiva por diversos factores que explica Cuauhtémoc Medina en relación a la acción desarrollada en Lima «*Cuando la fe mueve montañas*» en abril del 2002.

Esta noción de un empeño dilapidario remite en primer lugar a la forma en que las economías del sur son la expresión constante de una modernización fallida. No es en absoluto casual que parezcan sometidas a la maldición de un eterno retorno: recomenzar cada diez o cinco años un proceso de desarrollo que, al cabo del siguiente tropiezo, vuelven a dejar inconcluso ³⁶⁸

Estas circunstancias son el contexto adecuado para poner en marcha un proceso analítico y práctico fundamentalmente basado en las estructuras sistemáticas de la producción moderna occidental y la de los países del sur.

Como un observador de las discrepancias y sus efectos, el «*hacer*» es uno de los núcleos básicos desde el que examina el estado de las cuestiones sociales, que imbricadas en las cuestiones de la producción poética, encuentra sus recursos prácticos en lemas, aforismos y nociones como: «*máximo esfuerzo, mínimo resultado*» o «*a veces hacer algo no te lleva a nada, y a veces no hacer nada te lleva a algo*».

El hacer, los procesos, la producción y la productividad son los puntos clave de un *trabajo* que podría analizarse desde cada uno de los términos que han definido los sistemas del progreso moderno, las operaciones que desvelan las formas de producir valores de cantidad, de trabajo, de mercado y de consumo, pero que vinculados al «sur», subvertidos desde la práctica artística y ejecutados desde un estatus indefinido —entre turista, ciudadano y artista—, trazan los parámetros de los procesos que funcionan desde *la estética de la ineficacia*³⁶⁹ como un dilema y como una opción.

La serie, la reproductibilidad, la cooperación, las cadenas, los medios, los modos de producción o los productos son conceptos que pierden su sentido relativo al progreso, a la evolución, a la innovación, al crecimiento y la eficacia para incorporarse a una práctica que encuentra configuraciones distintivas en un contexto en el que toda esta terminología no tiene cabida, lo que hace más patentes los factores que las sustentan como categorías y que finalmente nos constituyen y significan de manera local.

Esta pérdida de sentido ocasionada por una deslocalización clarificadora también revierte en su identidad como artista —que transita entre las cuestiones del trabajo, la política y la poesía—, su identidad como turista occidental —que transita entre una presencia extraña y una actitud

³⁶⁸ «*When faith moves mountains / Cuando la fe mueve montañas*», Francis Alÿs - Cuauhtémoc Medina. Ediciones Turner, S.A., Madrid, 2005. p. 179

³⁶⁹ *Ibid.*, Cuauhtémoc Medina, p.181

aproximativa—, su identidad como ciudadano —que transita entre el paseo despreocupado y la mirada incisiva— poniendo entre paréntesis los parámetros que definen, condicionan y hacen funcionar estos roles de forma estable.

Esta triple coordenada diluye cualquier estructura o categoría con la que pudiéramos definir lo que se supone que identifica a cada uno —artista, turista o ciudadano—, y tanto más cuando las funciones y condiciones son conectadas a otras posturas e ideas, multiplicando las líneas desde las que Alÿs establece los procesos.

Como señala Francisco Javier San Martín³⁷⁰, Alÿs podría ser tanto el *flâneur romántico*, deliberadamente perdido y al margen, como el *clasificador ilustrado* interesado en la taxonomía de las especies y los lugares, o como *dériveur situacionista*, de intensidades perceptivas urbanas.

Dentro de otra perspectiva el vínculo con el *explorador* que tomaba posesión de territorios y personas, deviene en *viajero colonial* empresario de su propio interés, que deviene en *turista* consumidor de servicios de una industria global del ocio, todos relacionados en torno a un estado común de *deslocalización*.

Este *extrañamiento por deslocalización*, es aplicable tanto en su forma crítica con respecto a los modos en que la cultura occidental ha sido y es una cultura colonialista de dominación de lo diferente, como con respecto al punto de vista que en la *distancia* tiene el privilegio de *observar* factores que pasarían inadvertidos al nativo.

Para Alÿs el *extrañamiento y la deslocalización* no son estados que deban ser superados sino disposiciones dinámicas que si no las hacemos tender a la estabilización, pueden funcionar como estrategias de proximidad y sistemas productores de interferencias.

La deslocalización por tanto es un estado de ambigüedad que preguntando y cuestionando se resiste a la definición de identidades, de funciones, de condiciones y categorías establecidas.

Cuando en la pieza *Turista* se preguntaba acerca del grado de pertenencia al país, acerca de la medida en que podía juzgar sus circunstancias y del lugar que en él ocupaba; cuando ofrecía sus servicios como turista junto al plomero, al electricista o al yesero-pintor como si de un oficio útil y remunerado pudiera tratarse, disponía los elementos necesarios para configurar un espacio fundamentalmente de disyuntiva que si de algún modo pudiéramos definir sus conclusiones, su resultado fue, *que no fue contratado por nadie*.

La utilidad del turista prescrita como consumidor —no como un productor—, hace que sus funciones, ahora subvertidas, evidencien su papel al tiempo que subrayen desde la acción artística, otra duda suplementaria relativa a los lugares y funciones del arte.

Equiparando las profesiones más utilitarias a las ocupaciones ociosas del consumo, presenta una disposición que como contrariedad, puede resultar humorística al tiempo que construye una pregunta sin respuesta precisa; otra deslocalización o desfase que funciona como potencia poética y crítica: ocio y trabajo, contemplación e interferencia, etc.

³⁷⁰ Francisco Javier San Martín, «Una estética sostenible: Arte en el final del Estado del bienestar», *Francis Alÿs, la ciudad como campo de exploración*. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Lecciones impartidas dentro del programa «Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI», 2007, p. 55 y 59.

Estas propuestas no conclusivas y un tanto evasivas, van circunscribiendo sin embargo el espacio dentro del cual Alÿs va situando las cuestiones en torno a los conceptos de la productividad, del trabajo, del hacer, de una praxis que duda de sus consecuencias, de sus efectividad y de sus efectos, de las nociones de progreso y evolución que el contexto mejicano resalta conforme a los sistemas económicos occidentales.

La deslocalización, siendo una condición marcada por el territorio, también será un modo de trastocar la linealidad secuencial del concepto de *progreso* o *evolución* modernos como proceso de fertilidad, de crecimiento ininterrumpido, como tendencia de transformación y mejora, como propensión a la idea de cambio como noción positiva, para configurar nociones temporales, espaciales y pragmáticas que muestran percepciones y disposiciones distintas.

Los procesos en tránsito de Alÿs, se hacen funcionales como los procesos del camino, de la movilidad, del paseo y el viaje como medio y modo de producción, pero desde una inversión de las estructuras que plantean el dilema entre *la estética de la eficacia* y *los males del desarrollo* a los que hace mención Cuauhtémoc Medina y según el cual las alternativas a las dinámicas de la modernidad occidental se plantean por una movilidad ineficaz y fallida.

Este dilema es representado por el conocido proceso del caminar como figura de una poética, un pensamiento y un sistema de producción que señala hacia estos procesos como disyuntiva, como duda, como el espacio del «entre» y nunca como respuesta certera y segura de sí misma, nunca como un producto de la eficacia o la verdad incontrovertible pero tampoco de la inutilidad o la equivocación discutible.

a) Un plan, caminar y un plano, la ciudad

Para Francis Alÿs *la calle* es su territorio y *caminar* la dinámica de un proceso de producción que encuentra en la movilidad la estrategia mediante la cual hacer patente una postura ante la práctica del arte como actividad en curso con unas propiedades que explica del siguiente modo.

Andar, en particular a la deriva, o dando un paseo —dentro de la cultura de la velocidad de nuestro tiempo— ya es un tipo de resistencia. Paradójicamente es también el último espacio privado, a salvo del teléfono o del e-mail. Pero también resulta ser un método muy directo para desplegar historias. Es un acto sencillo, barato de llevar a cabo o para invitar a otros a hacerlo. La caminata es a la vez el material con el que producir arte y el *modus operandi* de la operación artística. Y la ciudad siempre ofrece el escenario perfecto para que el accidente ocurra.

No hay una teoría de la marcha, sólo una conciencia. Pero no puede haber una cierta sabiduría involucrada en el acto de caminar. Es más una actitud, y es que se ajusta bien a mí. Es un estado en el que puedes estar alerta al mismo tiempo de todo lo que sucede en tu visión periférica y en tu audición, y sin embargo, totalmente perdido en tu proceso mental. Veo las series de carruseles de diapositivas como un intento de reproducir esos encuentros furtivos, los atisbos que he mencionado antes, cuando miras a alguien o algo dos segundos, mientras caminas por la calle y sin embargo es tiempo suficiente para captar plenamente la dimensión trágica de la situación ³⁷¹

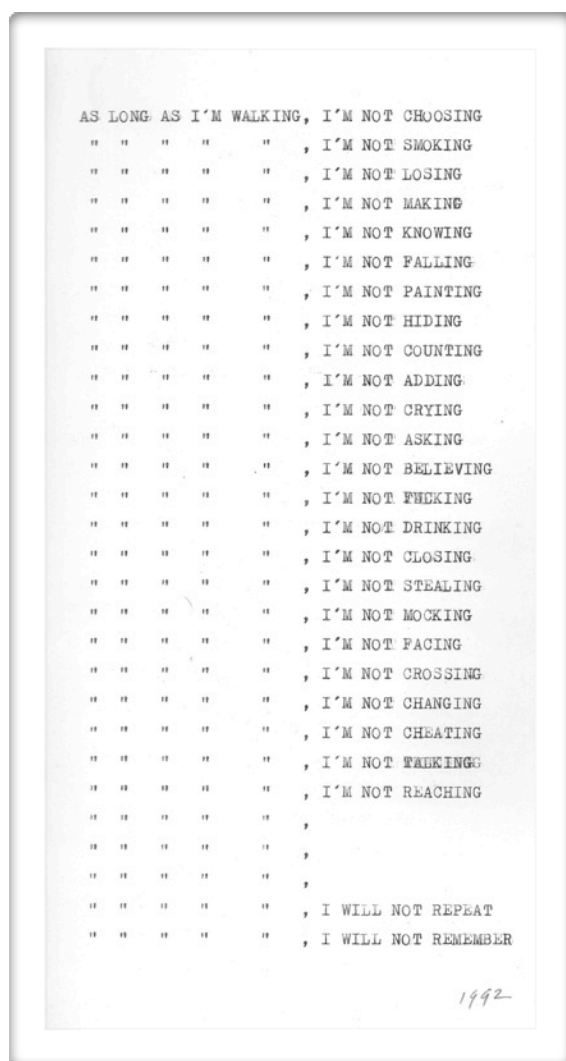
Como estrategia de resistencia, como espacio de privacidad, como método para encontrar historias, como material, como operación artística, como actitud, como estado de atención y proceso de pensamiento íntimo, es además, sencillo, barato y democrático.

³⁷¹ Catálogo «Francis Alÿs», del texto «Interview. Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs». Phaidon Press Ltd., London, 2007, p. 31 (traducción doctoranda)

El caminar como paseo o deriva, sin motivaciones que rigen las acciones de lo cotidiano, sin propósitos rectores predeterminados, se constituye como un método desde y a partir del cual las historias se producen fragmentada, aleatoria y accidentalmente.

Este carácter parcial de los hallazgos, este carácter secuencial inconexo y fraccionado al que se refiere, se reflejará en el modo en que los procesos de Alÿs se desarrollan sin una línea que ordene ni cronológica ni lingüísticamente sus intervenciones de un modo claro, que se intensifican en series de contradicciones irresolubles y transitorias dentro de las cuales su producción es una producción en deriva permanente.

«Caminar» como un procedimiento que funciona en diferentes planos a la vez, engloba en su definición todos los elementos necesarios de la práctica de Alÿs, y señala también al acto de caminar como una *estrategia de resistencia*, que alude a un tipo de acción que en lugar de tender hacia propósitos, es una estrategia de evasión.



Siempre que estoy caminando, no estoy escogiendo, no estoy fumando, no estoy perdiendo, no estoy haciendo, no estoy conociendo, no estoy cayendo, no estoy pintando, no estoy ocultando, no estoy contando, no estoy añadiendo, no estoy llorando, no estoy preguntando, no estoy creyendo, no estoy follando, no estoy bebiendo, no estoy cerrando, no estoy robando, no estoy burlando, no estoy enfrentando, no estoy cruzando, no estoy cambiando, no estoy engañando, no estoy hablando, no estoy llegando..., no voy a repetir, no voy a recordar (1992)

372

Esta lista de acciones *que no se producen, que se restringen* mientras camina, es el ejemplo más claro de cómo el caminar se conforma como estrategia de resistencia que *elude* acciones conclusivas como escoger o productivas como hacer; como un procedimiento para la postergación, el caminar de Alÿs es una actualidad —caminando— que configura una experiencia de sociabilidad hecha de retazos, de fragmentos y encuentros fortuitos.

Caminar será por tanto una *estrategia de fuga* de sentidos, una forma de tratar con la deslocalización, en un espacio urbano como México D.F, así como la forma fundamental mediante la cual sus procesos de producción se centran en los aspectos de un hacer que pone en duda los dogmas de la utilidad, de la eficacia y la productividad.

La ciudad es para Alÿs el laboratorio en donde probar, ensayar, experimentar en todo tipo de

³⁷² Artist's writings. *Ibid*, p. 133

direcciones contradictorias; desorientarse y perderse, encontrar y descubrir situaciones que se presentan como destellos, vislumbres de las posibles historias, son algunas de las motivaciones que describen un proceso de producción en el que la circulación, la movilidad y el desplazamiento son su modo de producción, y las calles, su espacio.

La ciudad es el plano con potencia para la experiencia, la sociabilidad, la sucesión de las anécdotas así como el territorio en donde sus intervenciones adquieren sentido; la ciudad es la cartografía para deambular, recorrer y encontrar pero también el plano de un pragmatismo que funciona tanto por su inadvertencia como por su intromisión en las leyes que rigen el movimiento de cada ciudad.

Caminando para aquí desde el Zócalo se han ido sucediendo cincuenta situaciones diferentes, con cincuenta ruidos incidentales, olores e imágenes. Todos ellos han sido sólo atisbos furtivos, fragmentos de información incidental, pero mientras caminabas perdido en ti mismo, de alguna manera se han integrado todos, y les han dado forma a tus pensamientos en el punto de llegada³⁷³

Los parámetros del caminar en Mexico D.F., se distinguen ahora sí del *flâneur romántico* por el tipo de ciudad en la que se producen en una y otra; México D.F. es realmente el lugar que establece los matices, que sin sentimiento de nostalgia o melancolía, se presenta como un lugar que Alÿs califica como una *megalópolis, inmensa, abrumadora, compleja, caótica, cruda y disfuncional*.

El territorio de este caminar está marcado por una serie de disposiciones contextuales que literalmente impiden la placidez del paseante despreocupado; tanto es así que su caminar, aún desde una postura de resistencia y un empleo de la postergación como veremos, es un caminar rápido indicativo del contexto en el que se produce, en una ciudad en la que *sólo los turistas inocentes van despacio*.

Este sentido de lo *local* es fundamento de un pasear mediante el cual se relaciona con una ciudad de la que desconoce sus códigos; caminar es en este sentido una forma de relacionarse y entender los parámetros que la definen, un mecanismo de observación que irá derivando en una forma de interferencia y operatividad siempre relacionada con las circunstancias contextuales que definen el sistema económico y político en el que se inscribe.

De este modo, la noción y acción de caminar viene determinado y se define por el lugar en el que se produce exactamente.

México D.F., Londres, Nueva York, Lima, Venecia, Jerusalén o Copenhague presentan requerimientos distintos para un proceso que subraya la importancia de los parámetros dentro de los que tiene lugar el paseo así como desvelan la fragilidad de la relación entre la intención y las posibles interpretaciones según las condiciones del territorio específico, de las personas que la interpretan o de los sistemas en los que se insertan.

La conciencia de esta especificidad y disposiciones concretas que establece lo *local* no serán asuntos que pasen inadvertidos a un modo de proceder que, por un lado propicia 'intencionadamente' que los acontecimientos se produzcan de modo imprevisible, pero que por otro, entiende la importancia de la actitud y la intervención según las condiciones particulares de cada contexto.

³⁷³ *Ibid.*

Así, México D.F., espacio nuclear de las intervenciones y propuestas, es el *site specific* desde el que el análisis de dos sistemas económicos y sociales entran en juego así como el espacio de pruebas para un 'gringo' que encuentra en sus calles su espacio para la producción poética y política.

b) La paradoja y el dilema de la producción moderna

Los parámetros dentro de los cuales el trabajo de Alÿs encuentra su modo de hacer y pensar está entre los dogmas del sistema de producción occidental y los códigos que podrían definir el sistema de los países del sur según disposiciones políticas y económicas de órdenes distintos.

Esta diferencia entre ambas disposiciones hace que todas las propuestas, imágenes, intervenciones, acciones y reflexiones se produzcan en torno al concepto de la productividad, del hacer o de la praxis según estructuras disyuntivas que plantean condiciones y consecuencias de existencia desequilibradas entre ambos sistemas, así como dudas fundamentales en relación a los valores que los definen.

Como adelantamos y en palabras de Cuauhtémoc Medina, las nociones de *desarrollo* y *progreso* tan propias de las definiciones de los sistemas de producción modernos, son procesos que en los países latinoamericanos son *procesos fallidos* y *permanentemente inconclusos* lo que hace que sus significados relacionados con la *eficacia*, *el éxito*, *el mercado* y *el consumo* pierdan sentido en entornos como México o Perú por ejemplo.

El entorno lingüístico que define los sistemas de producción modernos occidentales y por tanto la manera en que pensamos y habitamos nuestra *episteme*, nuestras condiciones de posibilidad según los parámetros del hacer, del uso y la percepción del tiempo, de los resultados de nuestras acciones como productos, objetivos y finalidades específicas, requieren aquí de otros parámetros para clarificar en qué consiste la producción y de qué manera estas nociones aplicadas desde la práctica artística, definen un contexto pragmático que no es el de los procesos sistemáticos, eficaces, productivos, organizados, evolutivos y lineales, sino los contextos *del fallo*, *el tropiezo*, *la prueba*, *el ensayo*, *lo contingente*, *lo inconcluso*, *lo pasivo*, *lo improductivo* y *lo indefinido*.

Esta disposición sin embargo tampoco es una oposición definida por el elemento enfrentado de la contradicción, sino por elementos diferenciales que hacen de su práctica un tránsito irresoluble entre una ineficacia según la cual construye su pragmatismo y su funcionalidad, en una poética de la que emerge su aspecto político y crítico, en una pasividad en la que aparecen los ecos de un trabajo insistente y continuo.

Esta circulación será uno de los modos en que redefine los conceptos de la producción moderna desde procedimientos y nociones relativas a una *operatividad* que no es negada, pero que entra en crisis al organizar la práctica artística desde esquemas económicos y políticos que malogran el hacer como algo progresivo, y desde el que el *dilema* entre la prosperidad y el estancamiento se hace manifiestos como procesos artísticos.

De una práctica de la eficacia puede surgir la torpeza, de una práctica del tropiezo, el efecto más oportuno, de un trabajo cooperativo y en cadena, copias únicas artesanales para saturar el mercado, de un 'inofensivo' paseo, la crítica más amarga, del tiempo y el esfuerzo, el resultado más imperceptible, de la precariedad de los medios, el efecto más duradero, etc.

Estas paradojas son el campo imantado desde el que Alÿs reelabora un entorno lingüístico y pragmático desde el que la producción dejará de entenderse como un proceso organizado según sus resultados para configurar una producción definida por procesos y conceptos distintos.

c) Enunciados o proposiciones pragmáticas. Lemas y aforismos

Sin trabajar desde la oposición sino desde una postura que transita constantemente entre dos aguas —entre las paradojas y las lógicas más aplastantes, entre el esfuerzo improductivo o el producto de la pasividad, entre lo circunstancial y lo simulado, entre el dilema y la opción, entre la eficacia y la inutilidad—, los *aforismos* que emplea son clarificadores de los procesos de producción que ejecuta desde una postura definida por la ambivalencia y un aminoramiento del control sobre las circunstancias que acompañan su práctica artística.

Los *aforismos* o *lemas* a través de los cuales los procesos de Alÿs se identifican, son reveladores de un proceso de trabajo y de pensamiento basados fundamentalmente en modos propositivos que diluyen toda instrucción estricta y que señalan hacia mecanismos operativos en los que, la pérdida de control sobre los resultados y los significados es una condición deseada.

«Máximo esfuerzo, mínimo resultado»

«A veces hacer algo no te lleva a nada y a veces no hacer nada te lleva a algo»

«A veces hacer algo poético puede llegar a ser político, a veces hacer algo político puede llegar a ser poético»

Como proposiciones, como declaraciones, como principios operativos concisos, estos lemas o aforismos desde los que el trabajo de Alÿs presenta una de sus dimensiones sustanciales, nos permiten entender cómo la lógica de la práctica, derivada del enunciado lingüístico, *es subvertida al mostrar las contraseñas de un funcionamiento* cuyo axioma, claro y evidente por definición, es la declaración clara y evidente de la duda, de las fugas, de las intenciones atravesadas por lo fortuito y de lo ambiguo.

Los aforismos como sentencias breves y doctrinales, como declaraciones concisas que se proponen como regla, principio o verdad, se transmutan en los aforismos de Alÿs para presentar la problemática de estas definiciones como formas de regulación estable del conocimiento, al tiempo que conservan en su contenido la *experiencia heredada* como el núcleo que les da lugar.

El lenguaje conciso de lo ambiguo, extenso y múltiple en su aplicación y significación, también se vinculan a los *refranes* como sentencias breves de autor desconocido, como observaciones acuñadas por la experiencia colectiva a lo largo del tiempo, que constituyen el bagaje cultural del pueblo en tiempos en los que la tradición oral transmitía la sabiduría popular de una generación a otra.

Entre la tradición del conocimiento popular y la sentencia doctrinal, entre las reglas, principios o verdades y las formas confusas de las moralejas populares, Alÿs elabora proposiciones que nos guían en la forma en que su práctica establece los principios que rigen sus procesos tanto como manifiesta y enuncia su postura ante lo práctico.

Lo que pasa es que los principios que rigen sus procesos son precisamente los parámetros de lo impreciso, las prescripciones de lo incierto, las consignas de lo oscilante según las cuales resulta prácticamente imposible llegar a alguna determinación.

El «a veces» de Alÿs es la contraseña que sí nos sitúa en una práctica de procesos siempre en curso, siempre interpretables, producibles, reproducibles pero que no encuentran un sentido finalmente estable ni lógico en sus consecuencias.



***Song for Lupita** [*Canción para Lupita*], 1998. Dibujo para animación; lápiz sobre papel de calco, 35 x 29 cm. Animación en la que una mujer joven vierte agua de un vaso a otro indefinidamente acompañada por una canción grabada en vinilo para ser reproducida a 45 r.p.m. que dice: *Mañana, mañana es demasiado pronto para mí.*

Alÿs se refiere a esta pieza y menciona cómo la tradición popular certifica un espacio cultural singular según el cual algunos de sus lemas se ‘materializan’ en el dilema del pragmatismo ineficaz

“una suerte de demostración del dicho mexicano ‘el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo’, que representa una especie de resignación en un presente inmediato, y que induce a una hipnosis completa en el acto mismo, un acto que era flujo puro sin comienzo ni fin” ³⁷⁴

•

La utilización de dichos populares como forma de transmisión de ideas y conocimientos de forma concisa, le sirven en varios sentidos: como lemas, contraseñas, aforismos o refranes, describen de forma escueta las proposiciones en las que su práctica se produce y se inscribe, el contexto en el que se genera así como el mecanismo mediante el cual, como un eco, se difunde como veremos más adelante.

Sin embargo y teniendo presente que los aforismos han sido utilizados en disciplinas carentes de metodología, como proposiciones que funcionaban a modo guía, los aforismos, lemas o refranes, adelantan buena parte del entorno reflexivo desde el que sus intervenciones inciden sobre el *hacer* fundamentalmente, sobre la fragilidad de las intenciones, sobre los procedimientos y el papel que lo contingente y la falta de metodología pueden generar y significar.

Como formas de circulación de ideas y flexibles en su aplicación, la ambigüedad de estos axiomas, vuelve a situarnos ante un modo de proponer y hablar, de apropiarse de constructos tradicionales, de significar y construir sentidos que dificulta que lo concluyente o definitivo pueda producirse y que muestra una *producción siempre en proceso*.

Representado por una acción inútil, ininterrumpida, sin principio ni final que induce a una suerte de *hipnosis*, desvela una especie de *resignación* y retardo implicada en la circularidad de su aparente contradicción: *el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo*, y en un *mañana, mañana*, que adelanta los bucles, los loops, los ensayos, las dilaciones, las postergaciones y las procrastinaciones de un producir con efectos retardados e imperceptibles.

³⁷⁴ «Francis Alÿs, *Política del ensayo*», Op. Cit, p. 7

Los lemas, contraseñas, refranes o aforismos de Alÿs, siempre al borde del abismo de los sentidos del hacer, de la práctica, de la praxis y la producción son así, procesos continuos y lenguajes en tránsito que muestran algunos mecanismos para la indefinición, la indeterminación y la paradoja que también encontramos en las formas en que la cronología y los enunciados de sus proyectos *escapan* a todo determinismo.

Como estrategia de resistencia, lo transitorio es también la figura de un impedimento para enmarcar la cronología y los enunciados de sus trabajos: en ocasiones una pieza se fecha varias veces si el proyecto se extiende, o no están exactamente definidas.

De un modo parecido ocurre con los títulos que engloban varias obras: tienen el título oficial y los «*nicknames*» o títulos informales que imposibilitan toda intención definitiva al tiempo que nos permiten hablar de ellas de diversas formas.

El ejemplo de ***Paradox of praxis** [*A veces hacer algo lleva a nada*] de 1997, es representativa de esta estrategia cuando el propio Alÿs se refiere a la misma como «*la pieza del hielo*», por lo que este trabajo puede ser enunciado bajo tres formas distintas: a modo de apodo o mote, formal y aforístico.



Referirnos a un mismo proyecto bajo tres formas distintas, uno rápido, coloquial y que todos entendemos, otro formal en el que el título señala a la idea o a la situación como proposición y un tercer tipo que describe el funcionamiento práctico de la pieza muestran tres formas distintas según las cuales podemos relacionarnos con un mismo trabajo tanto como la forma en que el lenguaje actúa según los requerimientos de una oralidad cotidiana, el modo en que una idea es señalada y el modo en que un procedimiento es descrito simultáneamente.

Estas estrategias del lenguaje son las tácticas a través de las cuales sus procesos insisten en la necesaria o inevitable configuración para la continuidad así como una forma de suspender los sentidos *evitando* la fijación de sus posibles enunciados, procesos y significados.

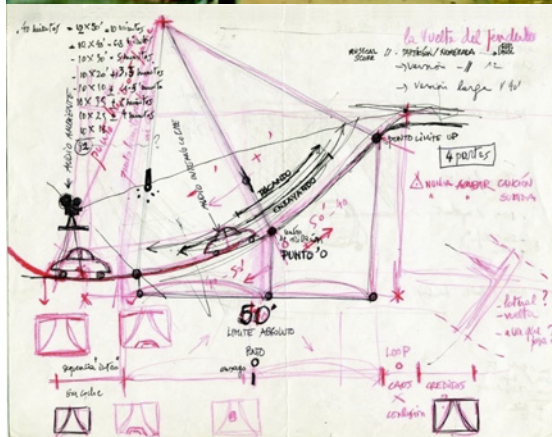
d) El ensayo y la procrastinación

La definición clásica de los sentidos etimológicos relativos a la *producción* como la operación mediante la cual algo entra en la *presencia*, algo es *‘creado’* o *producido*, configurándose finalmente como *presencia*, *verdad* o *producto*, como *resultado* de la serie de procedimientos que le han dado lugar, pierden la claridad de esta definición desde los procedimientos que Aljys desarrolla.

Los procesos dejan de organizarse según la linealidad secuencial, proyectada, lógica y efectiva de la operatividad tendente a un fin, según una clave que desarma las nociones de *pro-greso*, *pro-ceso* o *pro-ducción* según estos parámetros.

El prefijo «pro-», deja de referirse a una operación hacia adelante, que tiende hacia-, para referirse a procesos de continuidad de una acción pero sin finalidad, o más bien sin fin —indefinidos— a los procesos como *ensayo*.

La práctica como práctica, es uno de los ejes centrales que nos devuelven continuamente a un punto de vista que no concluye, en la que la expectativa de ver cómo se resuelve el relato, es frustrada y mediante la cual el arte es un espacio de práctica y no de enunciados, verdades o representaciones, sino de *espacios intermedios* entre intenciones y efectos, entre dudas y respuestas, entre política y poética.



• ***Rehearsal 1, [Ensayo I], 1999-2001.** Video, 29 m. 25 s., Tijuana, México. Col

-*Banda sonora*: el ensayo de Danzón por una banda de música de Juchitán, México.

-*Imagen*: un viejo Volkswagen Escarabajo intenta repetidamente subir una colina sin éxito.

-*Mecánica*: el conductor escucha una grabación de la sesión de ensayo. Cuando los músicos tocan, el coche va cuesta arriba / Cuando los músicos pierden el ritmo y paran, el coche para / Mientras los músicos afinan sus instrumentos y comentan, el coche rueda cuesta abajo.

El procedimiento del *ensayo* incide de forma similar a los *aforismos del hacer* desde un mecanismo de ambigüedad en el que la sincronía la dicta el conjunto de los músicos que van al unísono, en la que el fallo produce el detenimiento del movimiento progresivo y el retroceso se produce cuando los músicos afinan los instrumentos y comentan.

El ensayo entendido como procedimiento preparatorio a la representación final y sin fallos, como práctica y prueba previa a la obra, se termina convirtiendo en su propia representación, en la que el sentido final de unidad y perfeccionamiento, se desvela como impostura o imposibilidad en tanto que se define la práctica

como un hacer fluctuante y vacilante.

Como proceso siempre entre un principio y un fin que no termina de alcanzarse, vuelve sobre la idea del *bucle* en contraposición a la idea de los procesos lineales, evolutivos y progresivos, que por fases parecen explicar la supuesta lógica de la evolución y así describe la producción mediante el procedimiento de la oscilación.

Alÿs desarma el concepto de producción como progreso desde una preparación continua que sin basamento en la idea de *crecimiento* y *mejora continua*, organiza el proceso como una insistencia que provoca lo regresivo, el tropiezo, el estancamiento y la oscilación indefinida para romper el sentido del tiempo productivo como interpretación lógica.

Las *anotaciones* como parte de las piezas, también están inscritas en esta perspectiva en la que lo preparatorio es otro elemento más de este *proceso siempre en proceso*, de una práctica que se ejecuta, se interpreta y se muestra en su producirse.

Las notas de *Rehearsal 1*, como parte visible de la operación, nos dejan apreciar el estudio del movimiento pendular y oscilante de un impulso de ida y vuelta, de una secuencia con puntos 0, con suspensiones, progresiones y retracciones que tensan la expectativa para finalmente frustrarla³⁷⁵ y nunca liberarla en la catarsis de un culmen o climax.

•

***Rehearsal 2**, [Ensayo 2], 2001-2006. Documentación fotográfica en el acto. México D.F., Video, 14 m. 30 s.



-Banda sonora: Franz Schubert 'Lied der Mignon'
-Performers: Una artista de striptease, una soprano y su pianista.
-Mecánica: La stripper escucha la sesión de ensayo de la soprano y el pianista.

Mientras el pianista toca y la soprano canta, la stripper se desnuda / Cuando la soprano o el pianista pierden la secuencia y paran, la stripper detiene su actuación / Mientras la soprano y el pianista discuten acerca de la sucesión de notas en cuestión, la stripper se viste de nuevo. La sesión de ensayo se prolongará hasta que la stripper complete su actuación.

Rehearsal 2, con un mecanismo similar a *Ensayo 1*, organiza la acción desde la estructura del ensayo como un procedimiento de repetición, como una forma de aprendizaje, de pulido y de matizaciones aparentemente tendentes al perfeccionamiento.

Sin embargo la doble acción entre los músicos y la stripper, o entre la grabación de la banda y el coche, presentan una disposición en la que la simultaneidad o sincronía se resquebrajan una y otra vez para hacer de la idea de repetición —no como mecanismo de la indiferenciación y la cuantificación—, ya no una imagen de la prueba que nos lleva a la comprobación o de la práctica para el resultado impecable, sino para hacer una alegoría de las formas en que *la oscilación*, el

³⁷⁵ Anotar que Ensayo I se produce en Tijuana, frontera con EEUU; la imagen de la colina, oculta de algún modo el país y las condiciones de una modernidad hacia la que se tiende pero no se alcanza.

retraso y la demora son el efecto del fallo y del intento continuo³⁷⁶.

Cuauhtémoc Medina³⁷⁷ se refiere a estas piezas desde la perspectiva de una situación económica y social de los países del Sur, representada por estos movimientos oscilantes de avance y retroceso continuo.

Todos los ensayos implican la intrusión de la banalidad en el tejido de la ilusión, un desajuste entre la experiencia real y un modelo ideal. Algunos de estos trabajos son vídeos cortos en los que Alÿs utiliza el ensayo de una partitura musical para dictar las acciones, que se retrasan cada vez que la música se interrumpe. En ensayo de 1999, un viejo escarabajo Volkswagen que no logra subir una colina empinada es una reminiscencia de la crisis económica en el Sur. En un modo más erótico, Ensayo 2 (2001-2006) representa a un stripper que se desnuda y se viste de acuerdo al ensayo de un *lied der* de Schubert, un símbolo apropiado del reflujo y el flujo del deseo.

Por un lado, las piezas de Ensayo enfatizan lo inacabado, el deseo de dejar de lado la falsa sensación de unidad que genera cualquier tipo de representación. Por otro lado, se presentan como un medio de la crítica económica que apunta a la forma en que el paso del tiempo, ante todo, depende de la satisfacción del deseo -o su falta de cumplimiento. En ese sentido, el ensayo evoca *l'étreinte qui ne peut s'achever, l'orgasme à jamais repoussé* (el abrazo que no se puede lograr, el orgasmo siempre atrasado), sólo en relación con el anhelo de satisfacción podemos entender el impulso de la modernización. El ensayo también se erige como un medio de crítica social, en la medida en que existe en un «ambiguo *affair*» con la modernidad, siempre excitante, y sin embargo siempre retrasando el momento en que va a pasar"

La ilusión del 'avance' rota por los desajustes, la relación ambigua entre la banalidad y la ilusión, la experiencia real confrontada con modelos 'ideales', reproduce las relaciones de lo contradictorio como mecanismo en el que los deseos y el ansia tensan una expectativa que se frustra en su retraso, en un flujo y reflujo que muestra las dos caras de un sistema económico y cultural que en su satisfacción encuentra sus progresos y en sus postergaciones un deseo y una frustración acrecentadas.

El *mecanismo del ensayo* es por tanto la organización de una mecánica de la oscilación cuya producción es un retraso de cualquier conclusión.

Entre la política y la poética, encontramos en esta noción de *postergación* o *procrastinación* una doble o triple coordenada desde la que podemos hacer lecturas que inciden en torno a esta idea desde la figura de un estado de lo social, desde una postura y *'una reflexión sobre la batalla contra las presiones para ser productivos'*³⁷⁸, desde una forma de resistencia, como un sistema poético que restringiendo los objetivos del hacer, pone en duda las consecuencias y beneficios de múltiples dimensiones: crítico, poético, político, artístico, social, económico, etc.

¿Es una disposición de resistencia utópica o es una relación de intereses económicos y políticos la de los países del sur? ¿Hasta qué punto la modernidad es un modelo 'ideal' cuando debe su progreso a una super-productividad eficaz y sistemática de los individuos que la mantienen y componen? ¿En qué medida la noción de progreso debe estar basada en una idea de desarrollo y

³⁷⁶ Beckett hace referencia a la práctica de un modo similar cuando dice: *Try Again. Fail again. Fail better* [Inténtalo de nuevo. Falla de nuevo. Falla mejor]

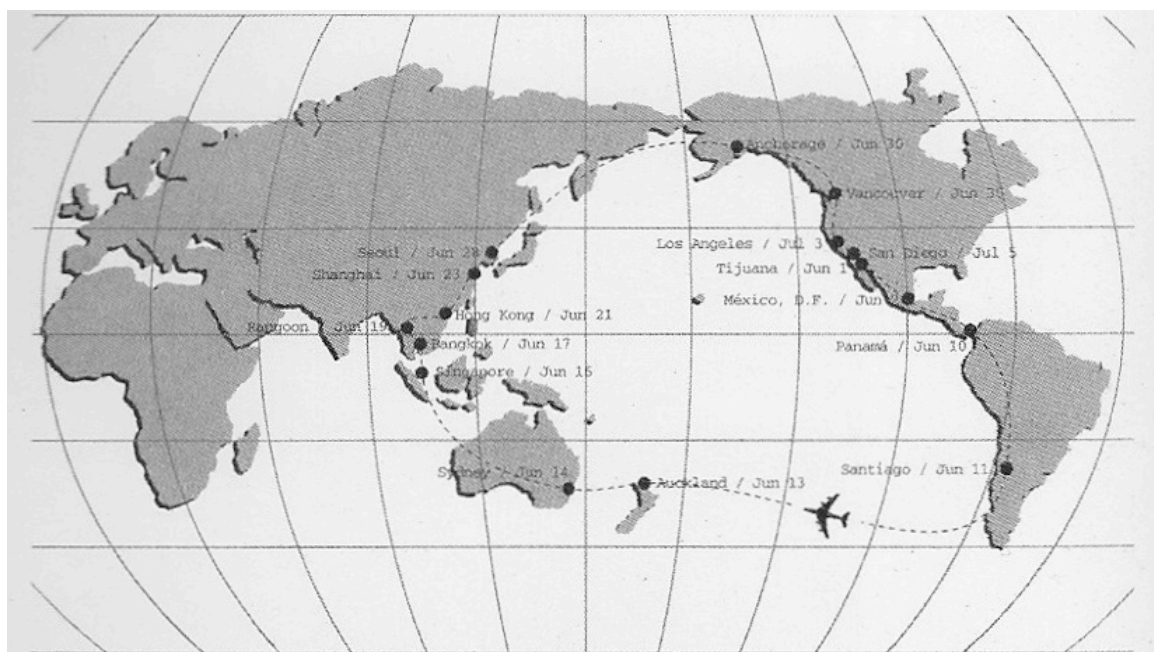
³⁷⁷ Cuauhtémoc Medina, *«False Stars (Never Ending)»*, Op.Cit., p.98, (trad. doctoranda)

³⁷⁸ Alÿs, en el catálogo de la exposición, *Diez cuerdas alrededor del estudio*, del 2 de marzo al 4 de junio del 2006, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México. p. 68

crecimiento ininterrumpido? ¿cuales son los perfiles que definen esa eficacia basada en la velocidad y en la cantidad? ¿qué sentidos tienen estas preguntas desde la práctica del arte como otro de los espacios de la producción?

Dicotomías y dilemas en las que la respuesta es compleja, o tal vez imposibilitada por los procedimientos que Alÿs configura para la duda como factor para la suspensión de la certeza; así, las nociones de *demora*, de *postergación* o *procrastinación* es tanto un modo de presentar críticamente un estado de las cosas, como una actitud ante determinadas formas de pensar prefiguradas así, como una estrategia de producción poética que desmiente muchos de los principios constituyentes que de este modo adquieren rango de pregunta.

***The Loop, [El bucle]** de 1997, es uno de los trabajos más específicos del sentido que adquiere la demora como una acción que se extiende elaborando un procedimiento interventivo *a la contra* de la lógica y la eficacia: una acción que procede *evitando* la frontera entre México y Estados Unidos.



Invitado a participar en la exposición *InSite*, Alÿs utilizó el dinero que se le asignó para la realización de la 'obra', para hacer un viaje de unos cuantos kilómetros que se hace en menos de una hora, en un viaje de cinco semanas de duración y miles de kilómetros.

Para ir de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera México / Estados Unidos, he seguido una ruta perpendicular lejos de la valla, para dar la vuelta al mundo, empezando 67 ° SE, NE y SE de nuevo hasta que llegué a mi punto de partida. El proyecto quedó libre y claro de todas las implicaciones críticas que están fuera del desplazamiento físico del artista³⁷⁹

Evitar hacer el recorrido más corto haciendo una ruta perpendicular y extensísima, vuelve a plantear el dilema de interpretar este trabajo según un espíritu crítico que desvela las dificultades por las que

³⁷⁹ Alÿs, Phaidon, Op. cit., (trad. doctoranda) p. 52

deben atravesar los emigrantes que pretenden cruzar esta frontera, así y como señala Alÿs, una lectura relacionada con el *desplazamiento físico del artista* como alegoría de un abordaje de la práctica del arte como desplazamiento, como deriva, evasión y divergencia de los caminos más rápidos, de los caminos conocidos para generar de nuevo una deslocalización productora en este caso, de una única postal como documento verificador de que la acción ha tenido lugar.

Tijuana - San Diego, termina siendo una circunnavegación del perímetro del Océano Pacífico con la siguiente sucesión de ciudades: Ciudad de México, Ciudad de Panamá, Santiago, Auckland, Sidney, Singapur, Bangkok, Langore, Hong Kong, Shanghai, Seúl, Ancorage, Vancouver, Los Ángeles, San Diego.

Como figura y acto, el proceso según Alÿs es un conflicto, una dificultad o lucha más que un logro, un resultado o una síntesis.

Las contradicciones continuamente implícitas en sus enunciados e intervenciones se descubren también en este mecanismo que no resuelve hegelianamente las oposiciones, sino que se adentra en ellas y las transita sin intención de resolverlas sino de señalarlas y ampliarlas.

El proceso por tanto, perdiendo el sentido de finalidad se reconfigura como un caminar, un proceder que también retro-cede, en el que el ensayo es la figura de un intento de llevar a cabo el acto en sí mismo, como el campo de operaciones en el que los modelos ideales y efectivos se desmoronan y surge el espacio de una producción con sus fallos, sus tropiezos y sus imprevistos.

La procrastinación como el hábito o la acción de postergar actividades o situaciones, como una de las formas de *evadir la toma de decisiones*, es una definición aplicada al trabajo de Alÿs para hablar de las formas en que sus procesos no son nunca concluyentes *por evitación* por lo que el hábito de comportamiento se configura como un procedimiento que funciona cartografiando un territorio de trabajo que produce extensiones temporales mediante la resistencia, las fugas y las restricciones del hacer.

La naturaleza política del tema del tiempo en México la aclara el subcomandante Marcos, líder de la guerrilla zapatista de Chiapas, quien dijo de su conflicto con el entonces presidente de México, Vicente Fox, que era “una lucha y una disputa entre un reloj que chequea el horario de ingreso de los empleados de una empresa, que es el reloj de Fox, y el nuestro que es un reloj de arena. La disputa es entre que nosotros nos acomodemos a ese reloj de chequeo y Fox se acomode al reloj de arena”. Marcos se refirió también a su renuencia a tomar el poder de Chiapas, diciendo que “lo que nosotros tenemos que contar es la paradoja que somos. Porqué un ejército revolucionario no combate si ese es su trabajo”³⁸⁰

Como una imagen especular, la cita de Marcos que Russel Ferguson utiliza, describe dos de los principios fundamentales —el tiempo y la resistencia pasiva— que Alÿs pronto descubre como codificadores de la situación en México y que establecen los parámetros de la duda en torno a las querencias y renuncias en lucha en una situación que revela su lado político, económico, social y cultural.

No hacer, hacer despacio, extender el hacer en relación a las posibilidades eficaces, dejar que las cosas ocurran por sí mismas, hacer algo para que su resultado sea imperceptible, o para que su

³⁸⁰ Marcos, en: Gabriel García Márquez y Roberto Pombo, “The Punch Card and the Hourglass. Interview with Subcomandante Marcos”, *New Left Review* 9 (mayo-junio de 2001), publicada por primera vez en Revista Cambio, Bogotá, marzo 26 de 2001. «*Política del ensayo*», op. cit., p. 12.

resultado sea una recolección de deshechos; la pasividad, la inacción o acción mínima o el esfuerzo máximo para el resultado visiblemente mínimo, posponer y dejar para mañana, son actitudes desde las que desplegar los códigos de un conflicto como territorio de pensamiento y en donde los contornos de los sistemas de producción occidentales se hacen más nítidos al comprobar otras formas de comprender el hacer, otro pragmatismo.

Sumando la pregunta que cuestiona las funciones y utilidad social de la práctica del arte, de la producción simbólica, acerca del lugar que ocupa el 'artista', agente de las operaciones simbólicas, y en torno a las aportaciones 'reales' que proporciona a la sociedad, Cuauhtémoc Medina plantea la pregunta en una conversación con Gerardo Mosquera, Francis Alÿs y Rafael Ortega hablando de *Cuando la fe mueve montañas*

Pero ¿cómo distingues entre lo artístico y lo confiadamente inútil? Porque hay una diferencia entre esa especie de satisfacción en nuestra inutilidad como parásitos en el mundo del arte, y aquello que sin que sepamos exactamente cómo va a operar pudiera tener alguna clase de efecto sobre los demás ³⁸¹

El dilema continuo relativo a lo efectivo, a lo útil, a lo productivo en definitiva, hace que el territorio de trabajo de Alÿs, basado en el aminoramiento de la velocidad del tiempo, en la restricción de la productividad, en la evasión de lo decisivo y en la abstención cuantitativa, configure su práctica desde mecanismos siempre relacionados con las bases en que se ha explicado la producción moderna, pero sin seguridad en la validez del problema que plantea, todo su trabajo deriva en una disyuntiva irresoluble y oscilante entre lo efectivo y inútil, en el dilema como 'resultado' de su práctica.

e) La cooperación

La cooperación (co-, unión y convergencia, y *-operari*, realizar, operar) en la modernidad industrializada había sido reconfigurada dentro de los sistemas de máquinas como una forma operativa parcial dentro del conjunto de operaciones que le daban lugar a un producto.

En contraposición a las mecánicas artesanales en las que la cooperación consistía en una forma de colaborar entre los artesanos sin perder la intimidad con el producto de su fabricación, la cooperación en la industria se define por una forma de hacer especializada y repetitiva dentro de una secuencia de fabricación, con el propósito de lograr rapidez y eficacia en su elaboración, productividad.

Lo que el materialismo histórico denominó como *alienación* vino determinado por esta nueva condición del trabajador, que junto a otros miles, estaba sin embargo aislado como un eslabón en la cadena de producción, perdiendo el contacto y el referente en el conjunto de trabajadores y operaciones, automatizando sus movimientos en sincronía con el movimiento de las grandes máquinas, de los cuerpos u organismos de producción.

Francis Alÿs retoma la noción de la *cooperación* desde varias perspectivas que diluyen las definiciones y operaciones entre una co-laboración tradicional y los efectos de los sistemas industriales.

Teniendo en cuenta que trabaja habitualmente con un grupo más o menos estable de colaboradores entre los que se cuentan Rafael Ortega, como cámara, o Cuauhtémoc Medina, curador y crítico de

³⁸¹ *When faith moves mountains*, op. cit., p. 81

arte, la noción de *cooperación* y *colaboración* se extiende como organización práctica y perspectiva múltiple desde la que incide acerca de la figura del artista, en torno a la producción social, sus mecánicas y las figuras que la definen.



***Rotulistas** [*Painters Sign*], desde 1993.

En la primavera de 1993 traté de romper mis métodos de trabajo y obsesiones escultóricas con una serie de escenas figurativas que ilustran mis intervenciones en las calles de la ciudad de México. Pasando de bocetos en papel a pequeños lienzos, quería combinar un hombre en traje con un mueble o algún otro objeto, sometiendo su cuerpo a una serie de combinaciones físicamente posibles de peso, equilibrio, etc. El estilo de estas pinturas -y de sus protagonistas masculinos-, fue tomado directamente de los anuncios de la calle pintados en metal que encontré en el Centro Histórico, que me impresionaron por el poder comunicativo de su iconografía.

En el verano de 1993 había terminado un primer cuerpo de pinturas, y creció la tentación de devolver las imágenes a las personas que las habían inspirado, encargué a varios rotulistas producir copias ampliadas de mis originales. Una vez que varias versiones se habían completado, produje un nuevo 'modelo' que incorporara los elementos más significativos de la interpretación de cada pintor.



Esta compilación de imágenes a su vez sirvió de base para una nueva generación de copias hechas por rotulistas, y así sucesivamente, ad infinitum, de acuerdo con la demanda del mercado. La intención que subyace a este proceso de colaboración es trabajar en contra de la idea de una pintura como un objeto único y reducir su valor de mercado mediante la producción de una edición abierta de imágenes manteniendo al mismo tiempo los derechos de autor en cada uno de ellos. Conforme pasó el tiempo, la elaboración de los originales se vio influenciada por la perspectiva de la próxima colaboración, y como la dependencia mutua creció, surgieron consideraciones sobre la autoría. Además, difuminando la línea entre el modelo, la copia y la copia de la copia, empecé a copiar mis propios modelos bajo la influencia de las versiones posteriores.³⁸²

Como un modelo de producción, *Rotulistas* engloba series como *The Liar* [*El Mentiroso*], *El Soplón*, o *Set Theory* [*Teoría de conjuntos*] en el que la cooperación se establece como un sistema de reproducción artesanal de imágenes, en el que la dependencia organiza un mecanismo de circulación y desplazamiento en una red de relaciones sociales y económicas.

La dependencia y el tránsito de la imagen de unas manos a otras, diluye los conceptos de autor, modelo, autenticidad y copia en una continuidad *ad infinitum* que pone en solfa los mecanismos del mercado del arte tanto por la saturación del mercado como desde la pérdida de relevancia de nociones como 'original', 'autoría' o 'expresividad'.

³⁸² Alÿs, op. cit., p. 80-81 (trad. doctoranda)

Las imágenes producidas por «Rótulos Huerta» o «Rótulos Rodríguez», el título de las imágenes señaladas claramente por ejemplo como *The Liar/ The copy of the liar, cat. 82 en colaboración con Juan García*, o el reparto de las ganancias con sus colaboradores, legitima el mecanismo de producción cooperativa como estrategia que en la proliferación colectiva, turba la rigidez de los presupuestos de los sistemas del mercado del arte.

La ambivalencia en torno a las estructuras desde las cuales la cooperación se organiza según los modelos de cooperación artesanal e industrial, vuelve a situarnos ante modelos y enunciados que situados entre dos sistemas, diluyen los procedimientos así como las interpretaciones que de éstos se pueden concluir.

Devolviéndoles las imágenes a aquellos de quienes las había tomado, cada pintor interpreta la imagen según el oficio: cartelistas que amplifican y sintetizan el original introduciendo microvariaciones, matizaciones, que como secuencias, paulatinamente generan *nuevas versiones de lo mismo*.

Rotulistas, como producción colectiva incide en los procesos ininterrumpidos, sin principios ni finales, diluyentes, difuminadores de interpretaciones de la imagen como contrucción singular, en una cesión del control individual en pos del concepto de tránsito e intercambio como condición y motor interno de toda producción y desarrollo de las narraciones, de una dinámica entre el original y la copia, entre el artista y el artesano, entre lo industrial y lo artesanal, entre la producción y la reproducción, etc.

•



***When Faith Moves Mountains**, [*Cuando la fe mueve montañas*], 2002. «Máximo esfuerzo, mínimo resultado».

Cuando la fe mueve montañas es un proyecto de desplazamiento geológico. El 11 de abril del año 2002, el artista convocó a quinientos voluntarios a fin de formar una hilera que desplazó, con la ayuda de palas, una duna de 500 metros de diámetro localizada en la periferia de la ciudad de Lima. Este peine humano empujó una cierta cantidad de arena a una cierta distancia, moviendo la duna a un par de centímetros de su posición original. La perturbación física fue infinitesimal, pero no así sus resonancias metafóricas.



Así se describe en el catálogo que se hizo a propósito de este proyecto, la idea básica que se origina en una visita que Alÿs realiza a la Bienal de Lima, en octubre de 2000.

Perú, en plena convulsión social ante la inminente caída del régimen de Fujimori, demandaba en palabras de Alÿs, *una respuesta épica: infiltrar una alegoría social*.

La «fe» como mecánica operativa es en palabras de Cuauhtémoc Medina, *un medio a través del*

*cual uno renuncia al presente para invertir en una futura promesa abstracta*³⁸³.

El axioma «*máximo esfuerzo, mínimo resultado*», junto al dicho popular «*la fe mueve montañas*» dejan de funcionar como palabras figuradas, para convertirse en una acción real, en un pragmatismo que necesitó de medio millar de voluntarios y un arduo *esfuerzo* por convencerlos para colaborar en esta intervención.

Metáfora, sí, pero fundamentalmente un *esfuerzo* por congrega una colectividad para una acción muy documentada pero cuyo núcleo radicó en su propia realización inmediata, intensa y en acto como respuesta pertinente a la situación que atravesaba el país.

Pedirles un esfuerzo extra, un esfuerzo colectivo desmedido, aparentemente absurdo, un acto físico épico, heroico, pero también lírico, *un esfuerzo máximo para un mínimo resultado*, un objetivo imperceptible que las propias condiciones atmosféricas podrían haber producido, pero que sin embargo opera como un *trabajo intensivo y afectivo*.

La cooperación como un sistema de trabajo de *codo a codo*, requiere de la sincronía de los participantes para dibujar y configurar esa línea que va desplazando mediante un esfuerzo fútil, unos centímetros, un traslado mínimo, imperceptible, pero ‘real’ de la ‘montaña’.

Esta futilidad de la colaboración, esta ausencia de objetivos útiles, es el vínculo con la fe o la esperanza como motores de una colectividad que en su esfuerzo cooperativo, producen una acción política convertida en acción con calidad de evento *privado y emocional*³⁸⁴

El sistema de la cooperación, abandonando sus principios rectores modernos para la eficacia y la productividad, simultaneándose con el principio de la fe y la esperanza para generar un esfuerzo ‘gratuito’, vuelve a cartografiar la acción desde una concisión narrativa desde la que se producen las aperturas a la crítica, a la política, a la poética, al arte y a cada uno de sus retratos y sistemas interrelacionados.

La cooperación para un trabajo sin resultados aparentes o materiales —‘sólo’ una documentación muy detallada del acto: mails, bocetos, testimonios de los participantes, etc— se sustenta aquí bajo las claves de la colectividad como productora de un *acto puro, sin consideraciones metafísicas o altruistas*, en el que *la gratuidad del gesto en este caso respondía casi matemáticamente al axioma de la pieza*³⁸⁵.

Un evento en acto para la afectividad, que posteriormente se convierte en relato y resonancia, en un desplazamiento que por unas horas, produjo el sentimiento de la posibilidad del cambio, aunque sólo parezca un cambio de 10 centímetros de arena.

f) Lo aleatorio y la programación: modelos reales, modelos ideales

Los sistemas de producción simbólicos de Alÿs, codificando y decodificando las contradicciones, situados en los espacios del tránsito y la movilidad, indican con precisión los parámetros según los

³⁸³ Cuando la fe mueve montañas, *op.cit.*, p. 17-19

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 105

³⁸⁵ *Ibid.*

cuales los acontecimientos fortuitos chocan con cualquier programa prescrito y controlado por cualquier voluntad.

El sentido del poder sobre las condiciones de existencia, sobre las condiciones de producción y sobre las fuerzas de la naturaleza, es también sin duda uno de los parámetros que definieron a una modernidad, en el que el poder de la voluntad parecía capaz de someter cualquier elemento fortuito.

Eliminando el sentido del riesgo y el fallo, lo programático y lo sistemático parecieron ser el aporte definitivo para establecer las bases de una producción y un sistema de vida ordenado, útil, y eficaz que de algún modo funcionaba como perfil del poder y preeminencia de la voluntad de los 'hombres' sobre la naturaleza y sus procesos, así como la nueva fórmula para aliviar el terror ante la incertidumbre y lo inestable.

Alÿs trata el sentido de lo aleatorio, del fallo, del choque en contraposición a los modelos programáticos, eficaces e ideales, en cuya perspectiva vuelven a adquirir rangos de ambigüedad y bajo cuya luz no se oponen con claridad sino como vacilación.

•



***Re-enactments,**
[Recreaciones], 2000.
En colaboración con
Rafael Ortega. Ciudad
de México. Dos canales
de vídeo. 5 m. 20 s.

En *Re-enactments*, coinciden los sentidos de lo aleatorio y de lo programado como dos mecánicas indiscernibles desde la imagen aparentemente documental.

Re-enactments es una intervención en la que Alÿs compra una pistola en la Calle de Palma y sale con ella en la mano, sin prescripciones, esperando a que algo ocurra; tras unos minutos es detenido por un policía.

La segunda parte de esta pieza es la *re-creación* exacta de la primera acción: al día siguiente se reproduce lo ocurrido el día anterior pero en forma de guión y con las personas de la calle y la policía como cómplices.

Yuxtaponiendo ambos vídeos, se presenta una acción idéntica aparentemente, bajo la diferencia de que uno de ellos es un documento de un evento real y el otro una recreación programada de lo que fue circunstancial y fortuito.

Sin diferencias visibles, Alÿs cuestiona la validez de la imagen, el documento y la performance como vehículos para el riesgo, el fallo y la inmediatez que se promulgan como propias de estos medios, y que aquí sitúan al espectador ante una disyuntiva y en definitiva, una disposición reveladora de las carencias de los mismos.

Además ¿es lo mismo salir a la calle con una pistola cargada esperando a que algo ocurra que recrear lo que ocurrió cuando no se sabía lo que pasaría, cuando no se podían predecir las reacciones, el tiempo, las conclusiones? ¿qué interés puede tener que todo salga según lo previsto? ¿qué veracidad inherente proporciona el registro? ¿qué diferencias cualitativas poseen las imágenes procedentes de lo aleatorio de las programadas?

Podemos conocer los procedimientos de *Re-enactments* pero muy probablemente seremos incapaces de discernir cuál de ambas secuencias de imágenes procede de uno u otro; de nuevo la disyuntiva ante dos producciones cuyos procesos han sido desvelados y que produciendo imágenes idénticas mediante dos pragmáticas opuestas, construyen el mecanismo por el cual, reconocer su veracidad o falsedad se torna imposible, imperceptibilidad por la cual elabora el dilema una vez más.

g) Espejismos y campos magnéticos: el deseo y la intención como objetivo de la producción

Ya hemos visto que Alÿs, cuestionando siempre los preceptos de lo concluyente como parte de los dogmas de la productividad, de los dogmas del utilitarismo del pensamiento empírico moderno, desarrolla precisamente los procesos conforme a una huida de lo definitivo, según procedimientos en que el resultado se desvanece, es mínimo o es un deshecho.

Sus procesos operan conforme a ideas que no se alcanzan o que imponen unas dificultades aparentemente gratuitas y fútiles, pero que funcionan a unos niveles poéticos y críticos que se relacionan con un plano seguramente más verídico que los procesos programados para la eficacia, la utilidad, la verdad, el significado o el producto como resultado total.

Como procesos, tampoco se refieren únicamente a los mecanismos de la acción que ensaya, prueba e intenta obstinadamente, sino a los procesos mediante los que los modelos ideales, en cuya intención se encuentra implícita una finalidad estable y en ocasiones incontrovertible, se desvanecen precisamente por la misma condición que los conforma como procesos y el arte como práctica.

Esta ambivalencia no es absurda como ya vimos en *Cuando la fe mueve montañas*, pero dentro de una interpretación en la que mecanismos como la fe o la intención no son procedimientos para un fin inmediatamente utilitario o metáforas de la ciega dejación de la razón y la intervención, sino mecánicas que activan los factores de la posibilidad y la tendencia a esta, son interpretados por Alÿs como acto positivo en sí. Los *polos magnéticos* o el *espejismo*, no como nociones figuradas únicamente, sino como fenómenos reales y como procedimientos prácticos, insisten en una perspectiva de los procesos en los que se permite que lo circunstancial tenga lugar para que el idealismo ocupe el lugar adecuado: como promotor de acción y como fenómeno activo.

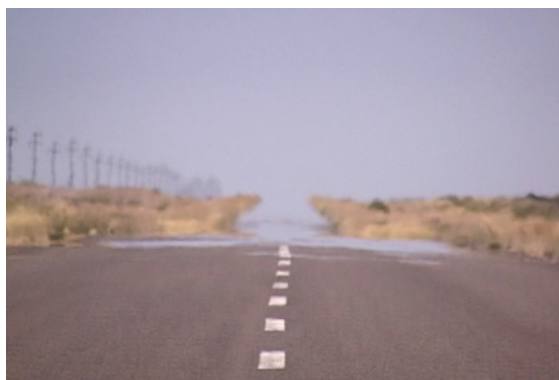
La circulación y el tránsito como actividades generadoras de hallazgos y tropiezos, de convergencias y divergencias, se vinculan de un modo del todo lógico con las nociones y mecánicas de lo magnético y de los espejismos como procedimientos e imágenes de los fenómenos del encuentro, de la persecución y las fugas.

Lo mutable, lo cambiante, lo inaprensible, los fenómenos físicos imperceptibles o ilusorios, las fuerzas magnéticas como fenómenos de atracción y repulsión, pero fundamentalmente como fenómeno movilizador y productor, pueden recordarnos a la *producción deseante* descrita por Deleuze y Guattari como proceso dinámico en sí, sin la necesidad de la descarga catártica ni el

deseo que tiende el placer ni como carencia que busca su satisfacción, sino como elemento positivo y productor de inconsciente, para Alÿs también como productor de hallazgos y encuentros fortuitos.

El deseo se satisfará en el placer; y no sólo el placer obtenido acallará momentaneamente el deseo, sino que obtenerlo ya es una forma de interrumpirlo, de descargarlo inmediatamente y de descargarnos de él (...) Si el deseo no tiene como norma el placer no es a causa de una carencia que sería imposible satisfacer, sino, por el contrario, en razón de su positividad, es decir, del plan de consistencia que traza en el curso de su proceso.³⁸⁶

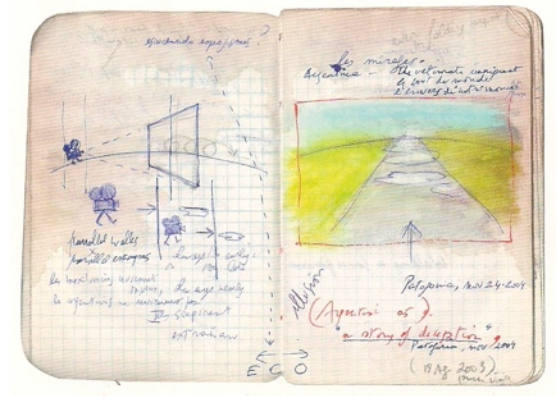
El deseo como fenómeno dinámico fluye y cambia porque precisamente no se deja bloquear en un estado estratificado de consecución, sino que es flujo continuo y permutable indefinido; la descarga lo interrumpe, la obtención y el logro paralizan un proceso que se caracteriza por las estrategias que evaden estadios arraigados en función de un pragmatismo y un pensamiento móvil; los fenómenos del espejismo y el magnetismo le sirven a Alÿs como figuras permutadas en procedimiento que nos acercan a estas disposiciones funcionales de los procesos siempre en curso, del deseo y la intención como corazón de su práctica.



***A Story of Deception** [Una historia de decepción] 2003-2006, en colaboración con Rafael Ortega y Olivier Debroise. Cinta de 16 mm, 4 m y 20 s.

Rodada en la Patagonia, una cámara de 16 mm persigue espejismos que constantemente aparecen y desaparecen en el horizonte.

El *espejismo* es una ilusión óptica derivada de un fenómeno físico de desigualdad de densidades entre el aire caliente del suelo y del aire frío por encima del mismo; esto produce una refracción de la luz del cielo sobre el suelo, que el órgano ocular interpreta como un charco de agua, como una superficie líquida que en realidad, no existe.



La condición de imagen imposible, de imagen ilusoria, tiene varias lecturas según se aplique; Alÿs vuelve a insistir en el mecanismo del desvanecimiento y la *fuite en avant* —huida hacia adelante— de la fuga constante, desde dos perspectivas que se contraponen según la intención.

Como objeto de la vanidad y el deseo que trata de alcanzarse, es la imagen de una modernidad

que cree poder 'dar caza' a cualquier fenómeno u objetivo, para materializarlo, formalizarlo y dominarlo; como figura de la tendencia y la intención —tal vez heroico o ridículo— sin objeto ni objetivo, es el énfasis en el propio hacer, en ese acto por el acto, en la práctica por la práctica.

La cinematografía, habiendo tratado los espejismos como un modo de *presencia* —también podemos recordar la producción antigua como la conducción hacia las presencias—, como un

³⁸⁶ Mil Mesetas, Op. Cit., cap. *Cómo hacerse un cuerpo sin órganos*, p. 160-162

fenómeno de *aparición* que Alÿs menciona en relación a las películas de Lawrence de Arabia y en torno a las que postula sus diferencias:

Pero tiendo a ver el mecanismo del espejismo como exactamente lo opuesto. Si bien uno se aproxima, el espejismo se escapa eternamente a través de la línea del horizonte, siempre engañando o eludiendo nuestro progreso, inevitablemente anterior a nuestros pasos. Se trata de un fenómeno de la desaparición constante, una continua experiencia de la evasión. Sin el movimiento del observador, el espejismo no sería nada más que una mancha inerte, una óptica de la vibración en el paisaje. Es nuestro avance lo que lo despierta, nuestra progresión lo que desencadena su vida. Es en la obstinación de nuestra intención que el espejismo viene a la vida, que es el espacio que me interesa. Si hay desilusión, es porque queremos cogerlo, tocarlo.

Cuando me refiero a cierta metáfora del espejismo, a la modernidad que siempre parece estar a nuestro alcance, pero que se nos escapa, yo no quiero decir que la modernidad es el objetivo o lo que deberíamos perseguir. Lo que me interesa es la intención, el movimiento hacia el espejismo. Para mí, el énfasis está en el acto mismo de perseguirlo, en esta fuga hacia adelante. Veo el intento como el espacio real de la producción, como el campo de operaciones de un desarrollo real o realista. Obviamente usted podría responder que todo esto es puramente una proyección mía, pura fantasía, que he caído en la trampa del espejismo.³⁸⁷

El desvanecimiento, la fuga hacia adelante, el intento obstinado sin llegar nunca a alcanzar ese ideal, la ilusión, es precisamente la base del movimiento que rige las acciones que sólo se frustran o se decepcionan en una mala interpretación de esa imagen promotora³⁸⁸.

Como mecanismo inverso, como es habitual en los enunciados de Alÿs, encontramos el hallazgo o tropiezo como fundamento de los procesos que circulan para que lo fortuito tenga lugar, pero también para señalar una imagen de la atracción y la búsqueda que se verifica en el encuentro —no en su apropiación— y por tanto en el punto en el que lo simultáneo o la coincidencia se produce.

•



***Duett [Duetto]**, Venecia, 1999. En colaboración con Honoré d'O, documentación fotográfica de la acción.

(moderato)

A y B llegan a los extremos opuestos de Venecia. A lleva la parte superior de una tuba. B lleva la parte inferior

(andante)

A y B deambulan por la ciudad buscándose el uno al otro

(crescendo)

Tras el encuentro, A ayuda a B a volver a montar la tuba

(vibrato)

Con una sola respiración B toca una nota el tiempo que pueda. A aplaude todo el tiempo que B pueda aguantar la respiración

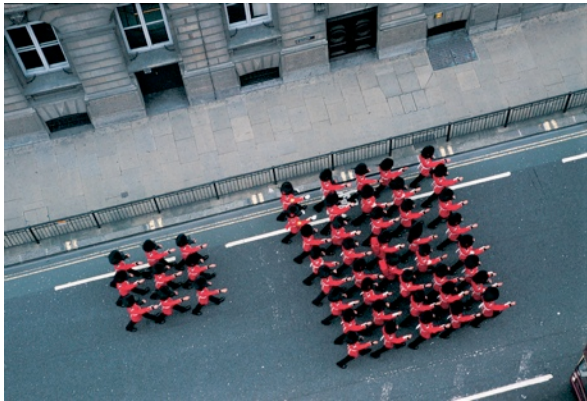


³⁸⁷ Alÿs, op.cit., p. 52

³⁸⁸ Fernando Birri: *¿para qué sirve la utopía?, esta es una pregunta que yo me hago todos los días, yo también me pregunto para qué sirve la utopía. Y suelo pensar que la utopía está en el horizonte y entonces si yo ando diez pasos la utopía se aleja diez pasos, y si yo ando veinte pasos la utopía se coloca veinte pasos más allá; por mucho que yo camine nunca, nunca la alcanzaré. Entonces, ¿para qué sirve la utopía? Para eso, para caminar.*

Con una estructura de intensidad musical, mediante una construcción simple dramática de llegada, de búsqueda, de un encuentro que completa el instrumento y de una acción que produce un sonido como resultado de esta simultaneidad, *Duett* es un proceso de paseo que alude a los mecanismos del plan que se produce en un plano, en una cartografía por recorrer y sobre la que discurrirá la intención y la esperanza del hallazgo.

Dos puntos de llegada distintos, la estación de tren y el aeropuerto Marco Polo, señalan los puntos de partida de un trayecto del que se desconoce el punto en el que convergerán ambos caminantes, punto indefinido y derivado probablemente de un objetivo común, encontrarse, completar el instrumento y producir un sonido como contraseña de que la coincidencia ha tenido lugar.



De igual modo que Alÿs se refiere a esta pieza como un tipo de dimensión sexual que encuentra en el otro la forma de completarse mediante un sonido, en **Guards*, desarrollada en Londres en 2004-2005, se aproxima con una mecánica similar a las estructuras del encuentro y de la atracción, pero ahora como formas colectivas —sesenta y cuatro guardas ingleses— que van convergiendo a un mismo punto y desde el cual el encuentro se transforma en una alegoría social.

Cada soldado entra en la ciudad caminando normalmente; al oír los pasos de otro guardia, se suma a éste en formación; el tiempo y el sonido funcionarán como factores de convergencia y construcción progresiva hasta formar un cuadrado perfecto de ocho-por-ocho soldados, que como una *máquina perfecta de sincronización interpreta el Régimen Británico, reproduciendo esta ilusión perfecta de la sincronía, un deseo humano a la altura de la perfección de la geometría*³⁸⁹.

Sin lugar a dudas, *Guards* ejemplifica la conciencia que Alÿs tiene de lo *local*, de la especificidad de cada lugar, en un trabajo que desde una postura invertida a sus presupuestos habituales, ahora organiza una acción bajo los preceptos del orden, la construcción y la coreografía como mecanismos representativos del lugar en el que se produce.

Poco o nada tiene que ver con la entropía e informalismo de los códigos de México o Cuba si no como el reverso que hace del paso 'normal' una tendencia a lo formal y perfectamente simultaneado.

The Collector, desarrollada en México entre 1990-1992 o *Magnetic Shoes* desarrollada en la quinta Bienal de Cuba en 1994 representan la clara conciencia en relación con lo local y sus especificidades y son un punto de arranque del paseo como campo imantado de encuentros, aquí residuales que se configuran para la colección de narraciones y fábulas.

•

³⁸⁹ http://www.artangel.org.uk/projects/2005/seven_walks/rumours_a...n/rumours_a_conversation_between_james_lingwood_and_francis_alys



***The Collector** [*el coleccionista o acumulador*], 1990-1992, en colaboración con Felipe Sanabria, documentación fotográfica de la acción, México.

Por un período indeterminado de tiempo, el colector magnetizado se pasea a diario por las calles, acumulando gradualmente una capa hecha de residuos metálicos que se encuentra a su paso. Este proceso continua hasta que el recolector está completamente cubierto de trofeos.



***Magnetic Shoes** [*zapatos magnéticos*], 1994. Documentación fotográfica de la acción, La Habana.

Durante la quinta Bienal de la Habana, me puse unos zapatos magnéticos e hice caminatas diarias por las calles, coleccionando trozos de metal tirados en mi camino.

El paseo como una estrategia en cuya precariedad se genera el campo magnético que atrae y recoge los pedazos perdidos, los desechos y residuos, aclara de nuevo la noción del paseo como un mecanismo en proceso que recupera y colecciona fragmentos perdidos o tirados.

Como un símbolo de reciclaje y supervivencia esta imantación produce sin duda una acumulación diferente a lo que ocurrirá años más tarde en *Guards* o *Duett* y que indica la adecuación de la acción a cada lugar así como lo que cada lugar

producirá según las estructuras que lo configuran.

El encuentro o el hallazgo que Alÿs genera en cada espacio urbano, funciona como el reflejo de las disposiciones que lo ordenan, pero este mecanismo recolector nos devuelve la mirada a las intenciones y las explicaciones que Alÿs da en relación al caminar como un acto en sí en el que los *atisbos furtivos*, los *fragmentos de información incidental* se suceden, se van acumulando e integrando para conformar las anécdotas, las fábulas y las narraciones que terminan siendo los propósitos 'finales' de todo su trabajo.

h) La producción de efectos: ecos y rumores

La producción de Alÿs no es evidentemente ni una producción de productos, ni de objetos ni de grandes relatos; su intención basada en un espejismo inalcanzable pero promotor de acciones, sus mecanismos organizados para lo fortuito y lo circunstancial, sus procedimientos de la evasión — *mientras camino no decido*—, van construyendo el mapa por el que Alÿs transita para el encuentro fugaz, el choque, y para disfrutar de un desvanecimiento continuo que en verdad, es su verdadero motor poético.

La difusión o exportación de su trabajo se inscribe nuevamente y coherentemente en este territorio en el que la producción es producción de procesos y en el que sus resultados son *efectos*.

Si la circulación es la estrategia de sus acciones, la circulación también es la forma de su difusión y permanencia dudosa.

No es por esto casual que sus propuestas, basadas en la concisión lingüística, tanto de los axiomas o aforismos como en la sencillez de la trama que puede ser descrita en unas cuantas líneas, nos permitan aproximarnos a los fragmentos que conforman su trabajo como quién cuenta una a una sus anécdotas.

trato siempre de mantener la trama lo suficientemente simple para que esas acciones puedan ser imaginadas sin una referencia obligada o sin acceso a lo visual...de manera que la historia pueda repetirse como una anécdota, como algo que puede ser robado, o que viaje oralmente y, en el mejor de los casos, que ingrese a ese territorio de los mitos o las fábulas urbanas menores³⁹⁰

La tradición oral como material de reflexión y acción, es también el medio de difusión mediante el cual Alÿs desearía que su trabajo permaneciese o se desvaneciese si así debe ser.

Mencionando las performances de Chris Burden como ejemplos de esta forma de entender la difusión del arte —como, *‘el tipo al que le pegaron un tiro’*—, Alÿs podría ser el tipo del hielo o el que organizó a 500 personas para mover una montaña en Lima.

El interés por esta forma estratégica se vislumbra en los mecanismos de intercambio, de circulación, de variación y reverberación que podemos encontrar en casi cualquiera de sus procesos.

La difusión de su trabajo de nuevo, como proceso en tránsito en el que todo se puede desvanecer en cualquier momento, o se puede consolidar puntualmente en algún encuentro, lo analiza y lo prueba en **Rumor*³⁹¹, de 1999.

En 1999 fui a quedarme en un pequeño pueblo al sur de Ciudad de México, y con la ayuda de tres personas de allí —los agentes de la propagación— comenzamos a preguntar a la gente “por esta persona (un personaje ficticio) que había salido del hotel la noche anterior a dar una caminata y no había vuelto”...Además de las preguntas y sugerencias que hacían las personas consultadas, comenzaron a hacer de manera natural un retrato del perdido (sexo, edad, fisionomía, vestimenta, razón o causa de su desaparición, etc.) y poco a poco este personaje inventado fue tomando un carácter cada vez más real por medio del rumor público, hasta que creo que después de dos o tres días, la policía local publicó un cartel con un “retrato hablado” de la persona perdida. En ese punto, cuando el rumor había producido una evidencia física de su existencia, consideré que mi participación en el proyecto había concluido y dejé el pueblo

El rumor es analizado como mecanismo activo: teniendo en cuenta una situación genérica, se le dice algo a alguien que se lo repetirá a otra persona y a otra, y a otra (por ejemplo *¿Sabía usted que Fidel ofreció enviar observadores para supervisar el recuento de votos en Palm Beach?*³⁹²); al final del día puede que se hable de eso pero el origen se pierde en el camino.

Como en otras ocasiones, el tránsito, el intercambio, la circulación son los motores entre los agentes de este movimiento, que en cada paso, producen pequeñas variaciones, un nuevo impulso, como un rebote, o tal vez un desvanecimiento que sofoca este eco.

³⁹⁰ *Política del ensayo*, op.cit., p. 15

³⁹¹ Alÿs, en James Lingwood y Alÿs, *“Rumours”*, Alÿs en Seven Walks (2004-2005), Londres, Artangel, 2005, p. 24

³⁹² *Ibid.*

Encuentros, choques y espejismos vuelven a estar implícitos en un modo de abordar y probar la producción en la que los finales o los orígenes se pierden en el proceso, en el que lo que se encuentra es un resto y lo que se produce es inmaterial, un eco, una resonancia, un efecto.

*INTRO. Haus ur a) *La producción de la reproducción. Procesos de superposición, crecimientos involutivos y retardos* b) *Las imágenes como superficies de procedimientos y materiales. Plagio y simulación* c) *Totes Haus Ur. Exposición y fin del proceso indefinido*

En 1985 Gregor Schneider hereda la casa familiar situada en el pueblo de Rheydt, en la calle *Unterheydner Strasse*. Desde esa fecha hasta el 2001, Schneider desarrolla un largo proceso de transformación arquitectónica en la que los espacios de la vivienda han ido creciendo paulatinamente hacia su propio interior, capa a capa, pared contra pared, de tal forma que el espacio inicial, siempre igual en su fachada externa, se ha convertido en un espacio que en su interior es un laberinto de aislamiento y simulaciones idénticas.



El título de este extenso proyecto, «*Haus ur*», tiene varios sentidos adyacentes a un proceso continuo de construcción, delimitado en su dimensión espacial de forma estricta, y que sin embargo presenta un carácter de proceso indefinido en la práctica totalidad de las restantes dimensiones.

Con la palabra «*ur*», Schneider se refiere a un punto territorial fijo —*Unterheydner Strasse* en *Rheydt*, nombre de la calle y pueblo al que pertenece—, al prefijo [*ur*] que tanto en inglés como en alemán designa algo *primigenio*, *original*, *primitivo*, como al «*ur*» que será también el modo en que la enumeración de las operaciones que va realizando en la casa —*por ejemplo «ur 0, 1985»*— adquieren una dimensión de control codificado de clasificación, y que sin embargo, será excedida por todas partes.

Gregor Schneider vive y trabaja en esta casa que en otro tiempo fue su casa familiar; ahora está en una zona en la que la industria del lignito ha ido eliminando poco a poco muchas de las casas de Rheydt al excavar grandes extensiones de terreno para extraer este carbón mineral, desplazando a otros lugares la vida de este pueblo.

Ambos conceptos, *lugar primigenio* y *desplazamiento*, son fundamento de un trabajo basado en la *duplicación* por capas de las paredes ‘originales’ de la casa, y que *tapando*, *simulando* y *replicando* el espacio previo, produce cambios y desplazamientos imperceptibles a la vista, tránsitos y espacios en los que lo imposible se hace materia —una simulación de ventana que al abrirla muestra un muro, una habitación que gira sobre sí misma son algunos de los ejemplos— y en el que el *aislamiento* y la *deslocalización imperceptible* son su efecto.

a) La producción de la reproducción. Procesos de superposición, crecimientos involutivos y retardos

Los parámetros de la restricción en el caso de Schneider son los parámetros de las operaciones sistemáticas, de las prescripciones o instrucciones para los procesos que se organizan mediante reglas de operación fijas y que mediante esta rigurosidad, propician un espacio productivo de procesos y en donde el control sobre los resultados de las operaciones, se pierde irremediabilmente.

Reproducir de manera constante paredes, suelos, techos y ventanas parece lo más cercano a una actividad sistematizada automatizada, que sin embargo pierde este carácter en la ausencia de la regla y clasificación estricta de su pragmatismo cuando ni el propio Schneider puede determinar con exactitud la medida del encogimiento de las habitaciones de la casa ni el número de operaciones realizadas a lo largo de este proceso espacio-temporal.

Uno de los parámetros invariables es el del espacio concreto, la casa de la calle *Unterheydner*, el 'modelo' que se reproduce sin fin hacia dentro, y en el que la pérdida de perspectiva del punto en donde todo comenzó, ya no es perceptible, en donde el lugar del origen —«ur»—, es un lugar y un tiempo inaccesible ya.

Los parámetros para la variabilidad vienen determinados por un tiempo indefinido y extendido a lo largo de dieciséis años en los que las operaciones se han ido superponiendo de tal modo que han derivado en una multiplicación que reduce de forma extrema los espacios y los elementos de contacto con el exterior.

Sin duda la definición de un 'oulipiano típico' parece estar hecha para Schneider —*ratas que construyen el propio laberinto del cual se proponen salir*— cuando dice:

Con el tiempo, el trabajo se convirtió en autónomo. Lleva su propia dinámica. Dada la proliferación de los acoplamientos, ya no puedo distinguir lo que se ha añadido a lo que ha sido eliminado. Es imposible establecer un amplio informe hoy sobre lo que sucedió en la casa. Usted puede simplemente medir el grosor de las capas correspondientes a partes sucesivas. Pero nadie es capaz de acceder a la primera pieza totalmente, a no ser por perforación y destrucción de la casa. La presencia de capas de plomo no permite ni siquiera el paso de los rayos X³⁹³

La sobreproductividad que ejercita es parte de una estrategia que utiliza para un *hacer sin proyecto*, para una actividad recurrente y continua en el que el pensamiento lógico, racional o estructurado de acuerdo al modelo de causa-efecto, al modelo de producción-producto o al modelo de clasificación y orden entran en una crisis definitiva al no encontrar un momento de descanso ni reconocer una permanencia en su transcurso.

Tal es así que cuando Ulrich Loock le pregunta en el año 1996 sobre el final de este proyecto Schneider afirma:

no sé cómo se va a continuar. Podría estar quieto, continuar hasta que el trabajo me eche de la casa o me trague. También podría simplemente salir de la casa y encontrar otra, o demoler todo lo que hice. Finalmente podría intervenir en otros lugares para darle menos importancia a este lugar³⁹⁴

Diez años de trabajo parecían suficientes para que Schneider hablase en estos términos de un trabajo indefinido y expansivo en su temporalidad, acumulativo en su materialidad, indeterminado en sus objetivos e investido por la intensidad; el artista, engullido o expulsado por un funcionamiento que se ha tornado autónomo, define un pragmatismo que podría hacer desaparecer a su propio agente.

Este proceso de pérdida, este proceso que disloca a su propio productor, que en su exceso e insistencia sobre lo mismo produce las deslocalizaciones y la falta de perspectiva, cobra sentido

³⁹³ Catálogo de la exposición, *Gregor Schneider*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998. Entrevista con Ulrich Loock [noviembre de 1995-enero de 1996] en la casa de Schneider. p, 17

³⁹⁴ *Ibid.*

cuando Schneider dice que —*el trabajo sólo existe en su elaboración o que la acción es una forma superior de pensamiento.*

La propia actividad toma autonomía cuando el agente de la operación entra en una relación de dependencia con un transcurso de los acontecimientos en el que su carácter interventivo y sus enunciados pierden el control en una suerte de *automatismo constructivo de lo involutivo*.

El ritmo de la actividad y su continuidad parecen producir una situación en la que el número, el detalle o la clasificación dejan de ser procedimientos funcionales para distinguir o reconocer un camino, se desdibujan y subrayan una circularidad viciada y libre de finalidades o de objetivos específicos, una repetición obsesiva de lo mismo que merma y aísla.

Dieciseis años de un proceso que hemos denominado extensivo y acumulativo, pero que su otra faz muestra una forma de retraso, una estrategia retardante que intensifica una lentitud, una *actividad al ralentí*, una ausencia de conclusiones así como un deseo de continuar haciendo lo mismo; lo restrictivo en Schneider es un proceso de aminoramiento, de decrecimiento, de achicamiento continuo, paulatino y mínimo de los espacios en base a una insistencia extrema.

Sus réplicas tapan, restan magnitud, doblan y ocultan pero sin trampas ya que lo que muestran al fin y al cabo es idéntico al modelo reproducido.

El *procedimiento de réplica y crecimiento involutivo* de la «*haus ur*» lo corrobora y materializa como un procedimiento de albañil, de electricista, de carpintero, etc., que con materiales como placas de yeso laminado, listones de madera, lana de roca, fibra de vidrio, plomo, puertas, ventanas, etc., ‘fabrica’ de manera indefinida lo que ya estaba y mediante los cuales, construye las condiciones de un decrecimiento que aísla y desplaza.

La actividad en curso materializa el tiempo que transcurre, las finas capas serán algún día la prueba de este tiempo transformativo que en su presencia inmediata es imperceptible.

Como estratos, como capas, como pliegues y doblamientos sobre sí mismos, la sucesión del proceso, reduce y resta espacio a través del aditamento material, como un proceso de *repetición y simulación* que en su transcurso ya no puede reconocer el orden del camino que ha trazado y en el que la pérdida de esta perspectiva está garantizada.

Capa sobre capa, muro contra muro es un proceso en el que el paso del tiempo se materializa al mismo tiempo que se pierde como prueba.

el trabajo de Gregor Schneider es una producción que se niega en el sentido de que no implica la transformación ni la transfiguración: la producción de un producto no-reconocible, una praxis de la improductividad. Esta praxis no tiende la esperanza de ese momento de reconocimiento que se ha prometido³⁹⁵

Los procesos de Schneider son procesos que parecen caminar en el sentido contrario a toda progresión como concepto en positivo; los *crecimientos que se niegan a sí mismos* en su forma involutiva e inhibidora están implícitos en un hacer tan continuo que ya no puede especificar el número de paredes que ha puesto sobre la *original* perdiendo e impidiendo toda perspectiva del

³⁹⁵ Gregor Schneider, *The dead House ur*, by Ulrich Loock. Parkett, nº 63, 2002, p. 138-149

desarrollo, perdiendo e impidiendo todo esquema determinado, perdiendo un origen aparentemente igual, imperceptiblemente diferente.

Las palabras de Deleuze en la «*Lógica del sentido*»³⁹⁶ son reveladoras de este tipo de procesos cuyo representante directo es Lewis Carroll:

Tanto *Alicia* como en *Al otro lado del espejo*, se trata de una categoría de cosas muy especiales: los acontecimientos, los acontecimientos puros. Cuando digo «*Alicia crece*» quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez grande y pequeña. Pero es a la vez que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Pertenece a la esencia del devenir avanzar, tirar en los dos sentidos a la vez: *Alicia* no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez.

La acción, el proceso continuo, un hacer indefinido que trabaja desarrollando un decrecimiento paulatino y constante sin propósitos limitativos hace de esta simultaneidad aparentemente contradictoria, la práctica artística como un proceso en curso irremediable.

Hacer para no hacer aparentemente, crecer para reducir, tapar para enseñar *lo mismo*, éstas son algunas de las paradojas de los procedimientos de Schneider y sus 'imágenes' también.

b) Las imágenes como superficies de procedimientos y materiales. Plagio y simulación



***u r 12, Total isoliertes gästezimmer** [habitación de invitados totalmente aislada]. Rheydt, 1995, 2 capas de plomo, 3 capas de fibra de vidrio, 1 capa de lana de roca, 1 capa de material absorbente de sonido alrededor de la habitación, 3 construcciones de madera, paneles de yeso y enlucido, 1 puerta, 1 lámpara, 1 foso, 1 suelo de madera gris, suelos y techos blancos, separado (176x302x204,5 (LargoxAnchoxAlto), S 12-100 cm)

La descripción de la imagen es una enumeración de los materiales específicos con los que está construida la habitación, así como de las medidas finales del espacio, y las medidas del desplazamiento.

El material sin duda nos proporciona datos de lo ocurrido. Por ejemplo, el plomo como material resistente a las radiaciones por su densidad, es un elemento que *funciona* como inhibidor incluso de medios científicos como los rayos x para poder observar la disposición interna de los cuerpos opacos; la fibra de vidrio como aislamiento térmico; la lana de roca, también como aislamiento térmico y protección pasiva contra el fuego así como el material absorbente de

³⁹⁶ Gilles Deleuze, «*Lógica del sentido*», primera serie de paradojas, del puro devenir. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2005. Trad. Miguel Morey, *Logique du sens*, les Éditions du Minuit, París, 1969. p. 27

sonido nos informan de las condiciones de un espacio impermeable a los procedimientos de visión más incisivos, a la temperatura cambiante, al ruido, al fuego, es decir, aislado de factores cualitativos perceptivos del cambio, de lo eventual, de lo circunstancial, *‘protegido a la exposición y a algunas amenazas’*.

Parece inevitable hacer mención a los fieltros de Beuys, a sus conceptos relativos a la térmica, a los elementos vehiculares y protectores como el calor, o contractores y ordenados como el frío que utiliza para definir procesos sociales o propuestas artísticas, pero el caso de Schneider es un proceso en el que la tendencia y la esperanza en la transformación de Beuys —así como en Sterback—, ya no tienen lugar.

Las imágenes de la *«ur haus»* —fotografías, imágenes de video fijas o cámara en mano— no funcionan como representación sino como elementos complementarios de un proceso que registra para explicar, y que subraya la vacuidad y disociación de sus imágenes, la *impasibilidad de sus superficies* sin los parámetros de análisis relativos a su forma de operar.

Un hacer que reproduce, que repite lo similar o igual, que utiliza la copia, el plagio o la réplica como formas de producir lo *perceptiblemente idéntico*, pero que en las micro-reducciones y aislamientos genera un espacio dislocador de lo *imperceptiblemente distinto*.

Los parámetros de lo igual como una expresión de pérdida de sentido o fin en el que el *‘hacer’* es un *proceso continuo y en sí mismo* que sólo busca reproducir innumerables veces la disposición *‘inicial’* y que en su continuidad también desvela un proceso de pérdida de este lugar únicamente alcanzable a través de su destrucción.

Observar cómo el proceso de réplica, de plagio se conecta en su forma etimológica, deriva en una serie de lecturas del todo lógicas.

El término plagio del latín *plagiārius*, "secuestrador", equivalente a *plagium*, "secuestro", que contiene el latín *plaga* ("trampa", "red"), basada en la raíz indoeuropea **-plak*, "tejer" (en griego: *plekein*; latín: *plectere*, en donde ambos significan "tejer").

El plagio, como un sentido conectado con *el tejer y el secuestro*, revierte en la forma en que Schneider *“hace”* repitiendo como forma de perder la perspectiva ordenada de su propio proceso, como producción de una percepción en la que lo idéntico no puede ser reconocido en su superficie, en la que lo igual genera desubicación y extrañamiento, en la que las capas que aíslan del exterior, pueden ser disposiciones para la reclusión o para la protección indistintamente.

Lo simulado es asimismo un procedimiento que busca reproducir las condiciones *‘naturales’* únicamente en su apariencia; simula luces, corrientes de aire o un estatismo inexistente, y como señala Schneider estas simulaciones sin embargo tienen menos que ver de lo que *‘parece’* con la presencia y la representación o con ocultaciones con propósitos evasivos.

Ulrich Loock³⁹⁷: ¿Te da miedo revelar algo que no es visible?

Gregor Schneider: Los conceptos de lo visible y lo invisible son menos importantes para mí que los de la percepción consciente e inconsciente, de la identificación y la no-identificación

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 22

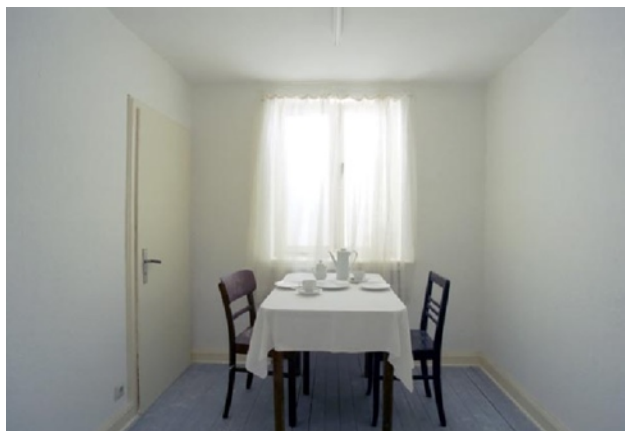
Las *micro variaciones* que va introduciendo son variaciones de centímetros de diferencia, que en el proceso temporal, destruyen poco a poco las condiciones ‘normales’ de habitabilidad.

Una microfísica ordenada conforme a la construcción de lo inaccesible, de la distancia y el desplazamiento —de lo social, de lo colectivo, de lo familiar— que nos puede remitir efectivamente a las condiciones de un secuestro, a las de una prisión, castigos, así como a los experimentos llevados a cabo en la década de los 50 para comprobar las reacciones y consecuencias de unas condiciones perceptivas limitadas al extremo denominadas como *deprivación o privación sensorial*³⁹⁸.

Restricción, ausencia o retirada de un elemento necesario a la vida de un organismo, o a su equilibrio físico o psicológico; estado del organismo que resulta de esta ausencia o de esta retirada (...) W.T Heron y sus colaboradores en 1957 pusieron en evidencia los efectos psicológicos perturbantes de la reducción más o menos profunda de las aferencias sensoriales, obtenidas al aislar al sujeto en un medio tan pobre como sea posible en cuanto a estimulaciones. Se habla de *privación sensorial* cuando a falta de suprimir las informaciones sensoriales elementales, se las vuelve tan homogéneas y poco estructuradas como sea posible (por ej. cristales traslúcidos que preservan la sensibilidad para las intensidades luminosas, pero no la percepción de las formas). Sin embargo hay que precisar que en ciertos casos de sobrecarga estimulatoria (ligada por ejemplo al estrés de la vida moderna), la privación sensorial limitada y cuidadosamente controlada puede constituir una herramienta psicoterapéutica.

La causa y el efecto aparentemente idénticos, se encuentran desplazados, no se identifican como en un proceso lógico. La imagen que podemos ver o el espacio que podemos experimentar hablan de una dislocación entre esa superficie y su construcción desde la que el *no-reconocer, no identificar*, es el paso al abismo o el lugar de la experiencia.

Las micro variaciones también se materializan en las condiciones de una microfísica del movimiento imperceptible, es decir de la percepción inconsciente a la que se refiere Schneider y que se entiende a través de la «*habitación del café*» claramente.



***u r 10, Kaffeezimmer “wir sitzen, trinken kaffe und schauen einfach aus dem Fenster”**[HABITACIÓN DE CAFÉ “nos sentamos, tomar café y mirar por la ventana”], Rheydt, 1993, habitación rotatoria dentro de habitación, paneles de yeso y tableros de aglomerado, construcción de madera con postes y ruedas, 1 motor, 2 puertas, 1 ventana, 1 lámpara, 1 armario, suelo gris de madera, paredes y techo blancos, separación (246x289x234 cm (LargoxAnchoxAlto) S 1,8 - 35 cm.)

«u r 10, Kaffeezimmer», es un espacio con luz, corriente de aire y un estatismo simulado. En un tiempo de 30 minutos, esta habitación hace un giro sobre su propio eje de 360°, imperceptible desde su interior.

³⁹⁸ Diccionario Akal de psicología, op. cit.

Gregor Schneider ha invitado a personas a tomar café y pastel en esta habitación, que si se pretende abandonar antes de que ejecute el giro completo, la puerta, en lugar de dar a un pasillo, se abre a un foso abismal sin salida.

No hay que desesperar, sólo esperar dice Noemi Smolik³⁹⁹, lo que nos recuerda a cómo Rebecca Horn configuraba sus dispositivos de aislamiento como acontecimientos de los cuales debíamos tratar de sobreponernos.

La percepción inconsciente a la que se refiere Schneider es todo aquello que condiciona nuestro comportamiento y nuestras afecciones sin tener conciencia de ello; la capacidad que puede tener un entorno arquitectónico sobre nuestro humor y sobre nuestras conductas es un ejemplo de un concepto de mayor envergadura como vemos.

Esta posibilidad es llevada al extremo en la «*haus ur*» que además de reproducir *capa sobre capa* habitaciones continuamente —tanto que Schneider se define como pintor—, reproduce dislocaciones temporales en una estabilidad congelada como la de una luz de día permanente, intersticios, mediaciones en los que no oculta su carácter procesual, siempre en obra, ni oculta falseos como el ventilador que provoca la sensación de corriente de aire.

Fosos, escaleras y estrechos pasillos, ventanas tapiadas o restos; bodegas, baños, dormitorios o la cocina, son las evidencias del espacio habitado, son las evidencias de la propia vida y trabajo de Schneider inmersa en un proceso que diluye una práctica artística de una práctica vital, dejando los restos de su paso como las huellas recientes de su pragmatismo revelado.

Y es precisamente en los espacios entre la percepción consciente e inconsciente y entre los conceptos de reconocimiento y no-reconocimiento en donde el trabajo de Schneider incide de manera precisa, pero no únicamente con respecto a los espectadores —o tal vez es más certero decir, a los experimentadores de sus piezas o visitantes de su casa—, sino al propio artista que viviendo y trabajando dentro de su proyecto, especula y opera acerca de esta ecuación: *la percepción que no reconoce de su praxis sin esperanza*.

Como estructura profunda, como las condiciones de posibilidad que dan lugar al conocimiento empírico, Schneider busca en y mediante su trabajo las estructuras y condiciones subyacentes que muchas veces condicionan nuestros comportamientos y nuestras afecciones de manera imperceptible.

Y efectivamente se trata de una estructura profunda, inaccesible, inhibidora, acumulativa, de aminoramiento, restrictiva pero que no requiere de su desvelamiento, sino de un *dejar actuar en la superficie*; la desubicación, el dislocamiento o el pavor se construyen minuciosamente como los efectos de este producir improductivo pero eficaz.

El modelo y la copia, lo consciente y lo inconsciente, lo reconocible y lo irreconocible, el control y el descontrol, lo familiar y lo extraño, el pasado y el futuro se disuelven en un tiempo que subraya su importancia como proceso en curso y como actividad vital en donde el plagio indefinido anuncia que la instrucción, la prescripción, el proyecto o guía también pierden su motivo y origen en el curso de su pragmatismo, y que las distinciones entre agente y paciente de su proceso también se han desdibujado.

³⁹⁹ Catálogo de la exposición *Secession, Gregor Schneider*. Keller, 30.3 - 21.5.2000. Del texto *Despair Not: One of the Houses is Blessed, Rejoice Not: One of the Houses Damned*, p.

Pared contra pared, habitación dentro de habitación, paredes que son suelos, suelos que son paredes, pasillo interior de una habitación, habitación rotatoria son la descripción de un trabajo que en el transcurso y 'cantidad' de tiempo invertido, materializa los efectos de esta productividad para la improductividad, de la inutilidad de los sentidos de la transformación pero que no cesa de sucederse⁴⁰⁰.

Impasible perceptivamente, imperceptible hiperactividad: *el-devenir loco, el devenir-ilimitado ya no es un fondo que gruñe, sube a la superficie de las cosas y se vuelve impasible*⁴⁰¹.



***ur 3, Verdoppelter raum
[Habitación redoblada]**

-Rheydt, 1988, habitación dentro de habitación, paneles de yeso y construcción de madera, 2 puertas, 1 ventana, 1 lámpara, suelo gris, paredes y techo blancos (245x263x243 cm(LxWxH), S 1,8 - 21cm)

-Berlín, 1994, habitación dentro de habitación, paneles de yeso y construcción de madera, 2 puertas, 1 ventana, 1 lámpara, suelo gris, paredes y techo blancos (247x332x249 cm (LxWxH), S 1,8 - 27 cm)

c) Totes Haus Ur. Exposición y fin del proceso indefinido

Para la 49^a Bienal de Venecia en 2001, Gregor Schneider construyó de nuevo su «haus ur» en el pabellón de Alemania; la reubicación de todo el interior de una casa residencial de dos pisos en el interior del espacio de exposición en Venecia, supuso una enorme tarea de meses de desmontaje y reconstrucción que se llevó a cabo por el propio Gregor Schneider con algunos ayudantes.

Las habitaciones que anteriormente existieron en la casa en Rheydt, fueron reconstruidas allí, aunque con una secuencia distinta.

Por ejemplo, el sótano en la Bienal se encontraba en el mismo nivel que la planta baja, no todas las habitaciones de Rheydt se incluyeron, en otros casos se hicieron ajustes, algunas habían sido vendidas a coleccionistas y tuvieron que ser recuperada para su incorporación en Venecia, faltaba el último piso de la casa de Unterheydener Strasse, partes de habitaciones fueron fabricadas de forma que nunca existieron en Rheydt, algunos artículos, como los calcetines en la esquina, se colocaron exactamente en el mismo lugar que en Rheydt, etc.

Las obras en curso con las que Gregor Schneider estuvo ocupado durante dieciséis años en la *Unterheydener Strasse*, cuya pragmática no garantizaba un auténtico estado final, y que se vislumbraba en las palabras de Schneider cuando le preguntaban por el momento en que pondría fin

⁴⁰⁰ Gianni Vattimo en *El pensamiento débil*, hace referencia a este su-ceder, a-caecer, como formas en que ni los objetos ni las experiencias del mundo son estables, sino caducas.

⁴⁰¹ Deleuze, *Segunda serie de paradojas, de los efectos de la superficie*, *ibid.*, p. 34

a este proyecto, hace derivar en una particular conclusión que genera la incorporación de la casa en la Bienal de Venecia, realizando un nuevo estado original de un original perdido en la serie de reconstrucciones, una dentro de la otra, y desplazamientos mínimos e imperceptibles.

Si pensamos acerca de «*haus ur*» como un proceso indefinido de reproducciones y simulaciones que desplazan y hacen que se pierda la perspectiva del principio, nacimiento o causa del espacio 'original' o primigenio [UR], el punto de partida del extenso proceso en que consiste, la Bienal de Venecia parece suponer un desplazamiento más en este recorrido aparentemente infinito, multidireccional, desordenado y autónomo proceder del que Schneider habla.

Sin embargo, la clave para pensar que este desplazamiento geográfico de Rheydt a Venecia, es un desplazamiento definitivo, ya no tienen que ver con la práctica de desplazamiento y movilidad de los espacios ocultos en la estaticidad impasible de la fachada que ocultaba un movimiento interior incesante y que podría concluir cuando el espacio habitable fuese engullido por su propio discurrir, el punto en el que el proceso de microdesplazamientos no permitiese un movimiento más en su materialidad.

La clave que nos hace saber que el proceso de reproducción aparentemente infinita de la «*haus ur*» ha llegado a su fin, que se ha realizado 'completamente' está en el título que Schneider le da a este proyecto en la Bienal y que tiene que ver con un abordaje del proyecto definido por una estrecha relación entre una práctica artística vital e íntima y su nuevo *estado de exposición*.

Recordando cómo el proceso de la «*haus ur*» era un proceso que desalojaba espacio libre de forma paulatina, que indicaba un estado dinámico de movilidad de los planos de la casa al tiempo que inhibía su habitabilidad aislando y achicando a ralentí, que iba produciendo lo improductivo día a día, podemos hacer la analogía de la casa de Rheydt con un organismo cuyo nacimiento tiende a su propia extinción, de un proceso de trabajo que pervive mientras sigue activo, y que se concluye en este caso, *al ser expuesto*.

La forma en que Schneider hace manifiesto este hecho, es mediante el *desplazamiento* del título del proyecto mientras está en proceso y cuando este proceso concluye: de «*haus ur*» [casa original o primigenia] a «*totes haus ur*» [casa muerta ur o casa original muerta] —título del proyecto en la Bienal de Venecia—

La casa UR de la Unterheydener Strasse en Rheydt, deja de serlo al cambiar su ubicación geográfica, al dejar de ser un proceso activo constante, al dejar de ser un procedimiento de inhibición y transformarse en un espacio de exposición, de exhibición y en el que los visitantes de la casa, son ahora espectadores o experimentadores de un proyecto que ya no está en curso, que ha muerto.

Las exposiciones son siempre la muerte del trabajo. Todos fallamos en nuestros esfuerzos. Después de la exposición volveré a estar solo otra vez. Entonces voy a volver a empezar desde cero y comenzar mi trabajo de nuevo⁴⁰²

⁴⁰² Parkett, *ibid.* Habla de la 49ª Bienal de Venecia, 2001 en la que obtuvo el León de Oro.

a) Epistemes y sistemas b) Procesos: los procedimientos y el «cómo» c) La producción de procesos d) Los productos de los procesos y algunas anotaciones

El análisis epistémico por el que los términos «producción» y «creación» pueden definir modos particulares de relación y comprensión del mundo derivados de sus condiciones de posibilidad, hacen que los términos tengan aplicaciones específicas contextuales así como formas estructurales pragmáticas que se deducen de sus epistemes.

Teniendo en cuenta que a partir de los conceptos de «producción» y «creación» hemos podido desarrollar conjuntos terminológicos a través de los cuales delimitar los territorios que ocupan, las cronologías que desarrollan así como las aplicaciones y funciones concretas que encarnan, el análisis produce por sí mismo grupos como los del mundo antiguo según el cual podemos, por un lado distinguir la noción precisa, *pro-ducción*, así como el conjunto que la hace específica: *emanación, técnica, potencia, acto, desvelamiento, presencia, mimesis, poiesis y praxis*.

El término «episteme» tal y como lo define Foucault es un campo epistemológico, una teoría del conocimiento, que no tiene que ver con *la historia del saber en su perfección creciente* sino con *las condiciones de posibilidad* que le han dado lugar y por tanto, *lo que debe aparecer* en tal análisis —denominado como arqueológico— es, *dentro del espacio del saber, las configuraciones que han dado lugar a las diversas formas del conocimiento empírico*⁴⁰³.

El análisis epistémico al vincular el saber a la práctica, busca su aproximación a los conjuntos complejos que por grandes bloques cronológicos no se definen por acontecimientos ni por avances, sino por sus posibilidades pragmáticas, por el conjunto de reglas de formación y transformación que definen las teorías y las prácticas de sus campos del saber, que definen *la formalización de sus sistemas*.

Como un *tejido documental de unidades, conjuntos, series y relaciones*⁴⁰⁴ el análisis epistémico desarrollado por Foucault busca desvelar *de qué se habla, cómo se habla y de qué no se habla*; la validez e invalidez de los discursos que se derivan del conjunto de cada formalización empírica describe así, la circulación de un *saber anónimo* que define el pensamiento de cada sociedad así observada.

Conectado a la noción de episteme como la formalización de los sistemas a través de conjuntos de reglas concretas, Severino, señala precisamente hacia la vinculación existente entre la noción de «sistema» y «episteme» en su misma raíz lingüística —*epi-steme/si-steme*—, y también señala la voluntad ya tradicional de la cultura occidental, de conjurar toda episteme como sistema de verdad incontrovertible e inmutable.

Como condición subyacente de nuestros sistemas de pensamiento desde Grecia, Severino indica un objetivo fundamental del carácter de lo epistémico.

La *epi-stème* pretende servir como el *estar* que es capaz de imponerse sobre toda discusión que tienda a sacudirla y a abatirla. Pero también quiere valer como el *estar* que domina sobre todo devenir e

⁴⁰³ Foucault, M., «*Las palabras y las cosas*», op.cit., p. 7

⁴⁰⁴ Foucault, «*La arqueología del saber*» (1969), Siglo XXI, México, 1987, p. 10

impone su ley, ofreciendo así a los mortales la primera gran forma de Remedio, en la civilización occidental, contra la angustia provocada por el devenir del mundo⁴⁰⁵

La episteme, como la noción desde la que se identifican los conjuntos de reglas que formalizan los sistemas concretos, cuya tendencia secular ha sido la de una configuración tendente a establecerse de forma ideal e inmutable, también hace surgir las siguientes consideraciones necesarias a tener en cuenta.

¿Podríamos decir que es definitivamente la episteme moderna el fin de toda episteme occidental entendida como sistema formalizado? ¿que como señala Severino, es la episteme moderna el ocaso definitivo de todo sistema estable y en consecuencia del inicio de una aceptación del destino, del devenir, y por tanto de una aceptación de la imposibilidad de alguna verdad incontrovertible, de alguna condición inmutable?

El análisis de las palabras *creación* y *producción* pueden habernos dado alguna de las claves que estas cuestiones encierran, así como las observaciones que se derivan de las aplicaciones concretas, que de por sí, contienen las preguntas relativas a la pragmática de sus mecanismos así como a las vinculaciones *entre los modos de hacer y de pensar*.

La producción moderna representada por el *modelo de la fábrica* o por el *modelo psicoanalítico* son precisamente la representación de esos sistemas en los que los conjuntos de reglas todavía remiten a un todo unificado y según el cual, *todo funciona correcta y efectivamente*, pero en los que se constriñe o eliminan los elementos devenientes, se absorbe todo factor diferencial hacia el interior de su propio funcionamiento.

La producción tanto como la creación, señalaron hacia los mecanismos organizados según lo cual, también eran un *método*, un *orden establecido* por el cual se piensa y se hace dentro de los parámetros, territorios y direcciones que aseguran corrección y resultados comunes; así tenemos la mimesis antigua, la interpretación medieval, el experimento y la representación clásicas, la reproducibilidad técnica, etc., como modelos pragmáticos entendidos en términos absolutos y con tendencia universalista, y que por tanto se desvelan como mecanismos constructores de formaciones categoriales estables.

Desde aquí el análisis epistémico se ha dirigido a saber cómo se ha nombrado ese conocimiento empírico y la serie de términos que le seguía, estableciendo un territorio conceptual con el que se argumentaba el tejido que subyacía y del que emergía el sistema concreto con el que se nombraba y describía cada saber pragmático.

Acercándonos a las denominaciones de los *modos de hacer*, la cronografía de este pragmatismo dibuja las estructuras categoriales subyacentes así como los mecanismos específicos que las condiciones de posibilidad hacen latir en cada contexto.

Efectivamente los términos *producción* y *creación* revelaron esas *unidades, conjuntos, series y relaciones* que permiten describir como mayor o menor exactitud los sistemas como *unidades estructurales completas* hasta la modernidad; y efectivamente, y como hemos observado, la modernidad con el «triedro de los saberes» al que hace referencia Foucault —*biología, economía y*

⁴⁰⁵ Severino, E., «La filosofía futura», I. El destino, 3. Epistème y destino. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1991, p. 13; T.O. La filosofía futura, RCS Rizzoli Libri, S.p.A., Milano, 1990. Trad. Salvador del Carril

*lenguaje*⁴⁰⁶—, parece estar señalando ya el espacio-tiempo a partir del cual la disolución de las disciplinas, de las categorías, de las pragmáticas, las funciones, etc. describe un desarrollo tendente a una infinita indeterminación relacional, tanto en la forma en que podemos nombrar los sistemas, en la forma en que los pensamos, los utilizamos y los hacemos funcionar, como en la forma en la que los podemos describir únicamente como construcciones de singularidad.

Si la aceptación o querencia del devenir es la condición por la que *el saber* y *el hacer* se liberan del patrón, de los modelos y la formalización de los sistemas, pudimos advertir —casi como una anticipación— cómo los procedimientos y las máquinas de escritura de Raymond Roussel eran formaciones premeditadamente construídas para hacer derivar lo sistemático hacia resultados indeterminados, eran configuraciones minuciosamente prescritas para funcionar como aparatos generadores de contingencia.

Si la producción en términos generales parece designar a un agente de la operación capaz de planificar y estructurar el método de conocimiento empírico que lleva a cabo, la creatio ex nihilo indica sin embargo hacia un agente mediador entre los mundos de lo enigmático y lo ordinario, entre dimensiones ininteligibles, impenetrables, inescrutables y por tanto inaccesibles a los límites del raciocinio de los seres humanos, condición que crea consciencia de una común incapacidad ante ese poder superior y recóndito, crea una consciencia de que la confianza y la fe son las únicas herramientas del saber.

Sustrayendo la posición subordinada de la creación medieval y sustrayendo el idealismo de la producción clásica, la modernidad podría ser considerada como punto de intersección entre los sistemas estables y en devenir, al presentar una condición fundamental y revolucionaria que de una forma particular describe sus estructuras y puede hacernos pensar acerca de una posible disolución o conexión entre ambos conceptos así como el perfil de la nueva episteme y el de su nueva designación.

El psicoanálisis, señalando al inconsciente como profundidad inaccesible al transparente cogito, también está señalando a una convivencia de dos dimensiones gemelas y emparentadas, que es lo que Foucault define como *lo pensado* y *lo impensado* de la experiencia moderna —*lo consciente e inconsciente freudiano*—.

Lo impensado como (...) aquello que jamás puede darse a su reflexión y ni aun a su conciencia: mecanismos oscuros, determinaciones sin figura, todo un paisaje de sombras que directa o indirectamente ha sido llamado inconsciente (...)

¿Acaso no es el inconsciente aquello que se da necesariamente al pensamiento científico que el hombre se aplica a sí mismo cuando deja de pensar en la forma de reflexión?(...)

todo el pensamiento moderno está atravesado por la ley de pensar lo impensado (...) lo esencial es que el pensamiento es para sí mismo y en el espesor de su trabajo a la vez saber y modificación de aquello que sabe, reflexión y transformación del modo de ser de aquello sobre lo cual reflexiona

El pensamiento cartesiano que se piensa a sí mismo, da lugar en la episteme moderna a un pensamiento con densas dimensiones encarnadas en lo impensado.

La cuestión que podríamos formular con respecto a esta condición del sistema moderno, tiene que ver con una posible relación entre aquellas extensiones inaprehensibles de la creación medieval y la producción, que de forma general parece tender siempre a las metodologías categoriales, pensables y por tanto funcionales.

⁴⁰⁶ Ibid., p.334

Como señala Foucault, como par del pensamiento reflexivo, *lo impensado* es también una entidad pragmática que desvela una actividad y productividad involuntaria, un saber que tratando de pensarse, *modifica lo que sabe* y transforma aquello sobre lo que piensa.

La aceptación del devenir de la que habla Severino como ocaso de todo sistema formalizado, tiene conexión directa con ese *impensado* de la experiencia moderna, como evidencia de la situación ante la cual el pensamiento, el saber, el conocer y su pragmatismo se definen como *formas inestables* que en su carácter oscilante y fundamentalmente dinámico, definen precisamente esa *imposibilidad de toda verdad o sistema indiscutible*.

Si convenimos que algunas de las características de lo enigmático de la creación pueden remitir a esa densidad oscura de lo impensado, y que el carácter consciente y reflexivo de los parámetros generales de la producción, a lo pensado, podríamos decir que la dificultad de nombrar y describir de forma precisa las estructuraciones de los sistemas de conocimiento empírico con las palabras *producción* y *creación* a partir de la episteme moderna, puede ser una deriva de su propia configuración.

Lo que se ha denominado como «pensamiento fuerte» representa a la tradición de las verdades incontrovertibles, frente al «pensamiento débil» de lo contemporáneo que representa el polo desde el que cualquier posibilidad de salvarse de la duda es un esfuerzo inútil.

Sin embargo y como hemos podido comprobar desde las palabras de los artistas y sus procedimientos, surgen estrategias distintas que combaten la confrontación entre los sistemas de la verdad y los desórdenes de la duda irresoluble.

Según estas estrategias, conectar lo pensado y lo impensado puede actuar desde una especie de solidaridad desde la que se pone el foco en la oscilación como condición y desde la que se construyen los procedimientos para que lo sistemático haga emerger lo indeterminado, para que la delimitación de territorios de pensamiento pragmático sean los de una movilidad definida por la funcionalidad de sus procesos.

Si acordamos la relación de interdependencia entre ambos términos y por tanto, ambas funcionalidades, y si tenemos en cuenta el momento en que la noción de «proceso» se empieza a hacer patente insistentemente, podemos advertir la presencia de este tipo de prácticas artísticas encarnadas ya en los procedimientos de Roussel, en la escritura automática surrealista, en cómo escribir un poema dadá, en los procesos de Cage y en las restricciones de Oulipo, entre tantos otros.

Lo sistemático junto a lo inconexo conforman un espacio problemático para la modernidad en la que se intuye una desestructuración de los sistemas empíricos, desde el que se dispone sin embargo, el terreno abonado en el que paulatinamente lo «procesual» y lo «experimental» se instalan como nociones y formas de proceder alternativas.

Lo asistemático como opuesto binario no pertenece exactamente a los nuevos planteamientos, sino a un cuestionamiento fundamental acerca de las metodologías tradicionales y contemporáneas del conocimiento empírico —lineales, progresivas, efectivas / ininterrumpidas, cuantitativas, evolutivas— que en relación con todo un contexto social, económico y cultural, son representativas de los nuevos pragmatismos y por tanto, de la nueva episteme.

Así el propio concepto de episteme, vinculado a las nuevas formaciones y conceptos de «sistemas de conocimiento» procede de manera análoga describiendo su terminología; la episteme, según la

define Foucault, tiene que ver con una forma de abordar el conocimiento desde su empirismo, desde su experiencia, desde las unidades, conjuntos, series y relaciones ilimitadas que permiten dibujar la/s estructura/s profunda/s que conforman las sociedades —aun en su falta de reconocimiento consciente—.

Por tanto, del mismo modo que los términos producción y creación se definen conforme a sus contextos particulares y se hibridan finalmente, el término episteme señala también a esos cambios, flexibiliza su definición —ya no como sistema de conocimiento incontrovertible como indica Severino— conforme a ese conocimiento empírico que construye desde sus hábitos la profundidad desde la que el mundo se habita, se piensa, se conoce, se practica, se prueba y se hace.

b) Procesos. Los procedimientos y el «cómo»

La línea que traza el análisis desvela una episteme moderna en la que la noción de producción es preeminente e infiere un sentido implícito basado en las dinámicas y movimientos de *la eficacia, el progreso y la evolución*.

La vinculación de los procesos a la producción y evolución moderna, derivan de las estructuras dinámicas desarrolladas por la biología, la economía y la filología; los procesos vinculados a la producción, señalan así *una actividad* regulada por ciclos, secuencias o fases que permiten describir toda actividad como desarrollos, transformaciones y adaptaciones desde estructuras internas lógicas y progresivas, que si bien pueden ser indefinidas, circulares, triangulares, etc., remiten constantemente a una estructura interna de mejora, resolución de conflictos, de evolución, adaptación, de significación etc.

El concepto de «proceso» por tanto, es en la modernidad un concepto arraigado en lo estructural que si bien es una referencia importante de un pragmatismo visibilizado y analizado, de los vínculos ahora indisolubles de la teoría y la práctica, es como decíamos, una configuración que se refiere a los procesos empíricos señalados por Deleuze y Guattari, como *planes trascendentales de organización*.

La forma en que se nombra es reveladora, *procesos de producción o procesos de evolución*, muestran las disposiciones por las que la palabra «proceso» designa una función estructural, reguladora y articuladora de toda transformación objetivada hacia los resultados, hacia los productos.

Sin embargo en estas configuraciones formalizadoras de los sistemas, aparece una de las condiciones más relevantes que desde este contexto y en adelante será la condición para sus permutaciones: una especie de interés en hacer visibles los procesos, una perspectiva atenta en el «cómo», en un punto de vista según el cual los procedimientos nos permiten analizar los textos, las imágenes, los objetos más allá de la superficie de su representación y sus contenidos, de los enlaces formalizados entre significantes y significados.

Si bien, y como señalamos, algunas prácticas artísticas empiezan en la modernidad a ser sintomáticas de estos planteamientos desarrollados en torno a los procesos como núcleo.

El caso de Raymond Roussel y el libro que prepara para ser publicado después de su muerte, *«Cómo escribí algunos libros míos»* [1935]⁴⁰⁷ es sumamente revelador de un importante cambio de sentido

⁴⁰⁷ *Op.cit.*

en algunas prácticas artísticas y por tanto de los conceptos epistémicos de producción, creación y proceso que se empiezan a redefinir según nuevas designaciones.

Experimentando con las herramientas y las reglas, Roussel hace que los procedimientos y su carácter funcional reconfiguren la práctica de la escritura hacia una rigurosidad que ya no se define conforme a los contenidos, a los objetivos y a los significados consensuados, sino en torno a las cuestiones que interrogan a la *escritura como práctica*, como proceso que la convierte en una especie de máquina experimental.

En «*Cómo escribí algunos libros míos*» Roussel al mostrar lo que está por debajo del significado evidente, enseña la maquinaria que subyace a sus textos, nos enseña cómo aplica fórmulas matemáticas a campos semánticos para poner en marcha sus textos, para hacer del proceso de escritura una interpelación al propio hecho de escribir, para hacer del procedimiento una operación latente y experimental de su práctica.

Los mecanismos de Roussel son rigurosos, y de algún modo orquestan la ecuación inversa a los automatismos y al sinsentido cuando consigue que del rigor de sus procedimientos, se infiera una lógica arbitrariedad del punto de partida que aún encima hace llegar a su escritura a la absoluta lógica del punto de llegada.

Los procedimientos de Roussel señalan así hacia una singular dirección que de la producción moderna —ni es el sentido cartesiano de los significados, ni la duda y el sinsentido irresoluble de su otra cara—; sus procedimientos son otra cosa: una perpetua pregunta relativa a *qué es escribir y cómo se puede escribir*.

La falta de modelos, de sistemas y procedimientos universales que se empieza a vislumbrar en la modernidad, tiene en Roussel un lúcido precursor, cuando desde sistemas tanto propios como ajenos a la literatura, plantea cuestiones relativas a las *posibilidades funcionales y pragmáticas* de las interrelaciones e instrumentos del lenguaje, como dice Foucault:

no para transmitir el contenido con un lenguaje exterior y simbólico, destinado a ofrecerlo sustrayéndolo, sino para instalar en el interior del lenguaje un candado suplementario, todo un sistema de vías invisibles, de ardidés y de sutiles prohibiciones⁴⁰⁸

Y Deleuze en «*Raymond Roussel o el horror al vacío*» se hace la siguiente pregunta con respecto al texto de Foucault:

¿Cómo explicarse el procedimiento? Según Michel Foucault, existe en el lenguaje una suerte de distancia esencial, de desplazamiento, dislocación o desgarró. Es que las palabras son menos numerosas que las cosas y que cada palabra tiene varios sentidos. La literatura del absurdo creía que el sentido faltaba: en realidad, lo que falta, son los signos⁴⁰⁹.

La ausencia de formalización de los sistemas empíricos no tiene que dar por resultas el absurdo, sino varias cuestiones que tienen que ver con la idea de que las palabras tienen varios sentidos, que no presentan un enlace estable y único entre significante y significado, razón que también implica a la designación de las formas en que el arte procede.

⁴⁰⁸ Foucault, «*Raymond Roussel*», op.cit., p. 20

⁴⁰⁹ Deleuze, *Arts*, 23-29 de Octubre de 1963, p.4. (Sobre el libro de Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963)

Según esta condición, la contemporaneidad es una cronología inestable a la hora tanto de nombrar como de construir su empirismo: producción y creación ya no son sistemas formalizados sino pragmatismos singulares que se describen por un carácter *automodelador* fundamentalmente, que multiplica los enfoques de lo que se quiere decir y de cómo se dice.

El arte ahora puede inscribirse en cualquiera de los términos y desde todos los términos —*creación, producción, procesos, prácticas, realizaciones, experimentación*, etc.—, y esta ausencia de especificidad se concreta en la argumentación y revelación de cada funcionamiento singular, desde los diferentes planos desde los que cada pragmatismo funciona según reglas, conexiones, contextos, funciones y objetos específicos.

La descripción de su génesis, de los procedimientos de cada obra, del jeroglífico del que proviene, las reglas con las que cada máquina funciona, hace del lenguaje instrumento experimental y multidimensional, y en este sentido la noción de proceso convertida en ese empirismo desarraigado de los sistemas absolutos o universalistas tuvo mucho peso.

Tanto es así que el proceso en la contemporaneidad ya no se refiere únicamente a la serie de pasos que explican el desarrollo de una obra, sino que se confirma como noción pragmática con la que se experimenta de manera práctica y crítica, y que se hace visible no sólo a través de su revelación sino desde la producción de su presencia, desde *la producción de procesos*.

c) La producción de procesos

La producción moderna como una producción estructural sistémica, se traduce en la contemporaneidad en la producción inmaterial —*intelectiva, intensiva, conceptual y afectiva*⁴¹⁰— o a la producción deseante desarrollada por Deleuze y Guattari y que también podemos describir como una *producción de procesos*.

A lo largo del texto, hemos venido comprobando cómo el arte al designarse como *práctica*, cuestionaba cada uno de los elementos y factores que lo habían constituido tradicionalmente como formalización universal, así como contemporáneamente en relación a los sistemas instaurados para la cantidad, el progreso y la eficacia; esta interrogación constante de los dominios del saber empírico, se había ido transformando en un territorio cada vez más heterogéneo en sus instrumentos, agentes, funciones y pragmatismos, y como consecuencia, más difícil de englobar con definiciones y tipologías genéricas.

Esta ausencia de modelos de formalización, no deja de ser una característica que de algún modo, define la cronología de la contemporaneidad artística —y de tantos otros ámbitos— así como un acuciado interés en indagar en torno al arte como actividad, acción, práctica.

Las antiguas relaciones según las cuales *la teoría se ponía en práctica o la práctica se hacía teoría*, son a partir de entonces relaciones que conectan la actividad al pensamiento, al pragmatismo y la percepción de múltiples maneras.

⁴¹⁰ Brea, J.L., «*El tercer umbral*», op. cit, apéndice, fragmento del manifiesto de La Société Anonyme, p. 106 *Redefinición de las prácticas artísticas* (s.21)*, la primera versión de este manifiesto fue redactada para la obra de La Société Anonyme del mismo título (LSA47) difundida a través de internet. <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/#> La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable, fundado en 1990 y dedicado específicamente a investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico.

Desde las nuevas perspectivas, el término «proceso» puede aludir tanto al mecanismo en el que *cierto grado de actividad mental se enlaza con cierto grado de actividad perceptible, a la transformación de los efectos del azar en una composición planificada, al trabajo que sólo existe en su elaboración, a procesos incesantes e incontrolables* y así un largo etcétera.

La enorme cantidad de designaciones posibles relativas a los procesos hacen del término una noción pluridimensional y abierta que sin embargo se puede sintetizar en dos aspectos básicos.

- Los *procesos* que ya no designan la organización estructural efectiva del hacer y del saber, se definen como una *función operativa* según la cual el arte se configura como una práctica en curso, como un pragmatismo dinámico por el que se producen espacio-tiempos para lo experimental, diagramas de actividad, territorios para una movilidad que produce la percepción, la producción y la interpretación simultánea, inmaterial e indefinida.

Que el arte haya pasado de ese tiempo diferido de la representación al tiempo real en términos de sincronización de la experiencia, tiempo compartido y de encuentro entre los sujetos de conocimiento y de la pasión⁴¹¹

- Si como dice el manifiesto de *La Société Anonyme*, los productores no se diferencian de los productos, *es porque el propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce*, y si como dicen Deleuze y Guattari, *la producción siempre está injertada en el producto*, las producciones, los productores y lo que producen se encuentran indiferenciados en un mismo plano desde el proceso que los conecta, desde la constitución de *las prácticas como procesos en curso* y que por tanto se desarrollan de forma indefinida e indiferenciada en sus categorías.

Los *procesos* señalan a una forma de poner en marcha pragmatismos y experiencias que funcionan según movibilidades singularizadas; producir procesos supone delimitar los planos en los que saber, hacer, conocer, percibir, son configurados por una inestabilidad premeditada que no es la de un caos irresoluble, sino la de una producción plural, sin categorías, ni acabamientos objetivados; los territorios del flujo, del devenir, de la circulación indefinida, del hacer y pensar como formaciones de conjuntos complejos que se elaboran simultáneamente y se conectan sincrónicamente en su discurrir.

Que tantas prácticas artísticas a partir de los años 60 utilicen el paseo, el caminar, el deambular y vagar como actividad que hace visible un proceso nómada de pensamiento y de actividad, en la que los mapas son la imagen de ese diagrama, de ese plano en el que los procesos de búsqueda, encuentros, conexiones, presencias, intensidades, desvíos, etc., pueden tener lugar, es representativo de algunas formas en que la noción de producción de procesos multidireccionales puede ser aclarada.

También pudimos ver cómo cuando los procesos ya no remiten a esa articulación estructural organizada para lo concluyente, se definen precisamente por un conjunto de factores y parámetros que producen la delimitación de un campo y una actividad para que los procesos, los flujos actúen conforme a cada plano y que puedan cambiar por la variación de cualquiera de sus vectores.

La producción por tanto define la configuración de estas condiciones según las cuales opera dicho proceso, condiciones por las cuales cualquier cambio, también produce una transformación en los

⁴¹¹ Ibid., p. 112

rumbos y ritmos de dicho pragmatismo, experiencia o interpretación, del productor, de la producción y del producto de cada configuración.

De un objeto a una sensación y a otra, de una imagen a un texto que puede derivar en un sonido, que dicho sonido configura un diagrama, que de dicho diagrama convoca una situación, y de la situación, tal vez, otro productor, un pensamiento, una vibración, un eco, etc., señalan fundamentalmente a una práctica que encuentra en las conexiones y las condiciones de ese inestable y heterogéneo devenir, el modo de conocimiento y experiencia de singulares relaciones de la contemporaneidad.

Producir procesos implica eso; la construcción de un campo delimitado por sus vectores, abierto en sus posibilidades por el carácter parcial, móvil y nómada de su saber y producción empírica.

Esta apertura también la pudimos comprobar en todas aquellas prácticas artísticas que toman sus referencias de casi cualquier proceso—*de trabajo, de reproducción, somáticos, de retardamiento, de ineficacia, emancipados, maquínicos, dependientes, involutivos, de control, de aburrimiento, rutinarios, de inmovilidad*— al referirse y depender del paso de un estado de las cosas a otro, de una energía vehicular, que se libera, se pierde o utiliza pero que vuelve a dibujar la inmaterialidad de esa práctica *intelectiva, intensiva, conceptual y afectiva*.

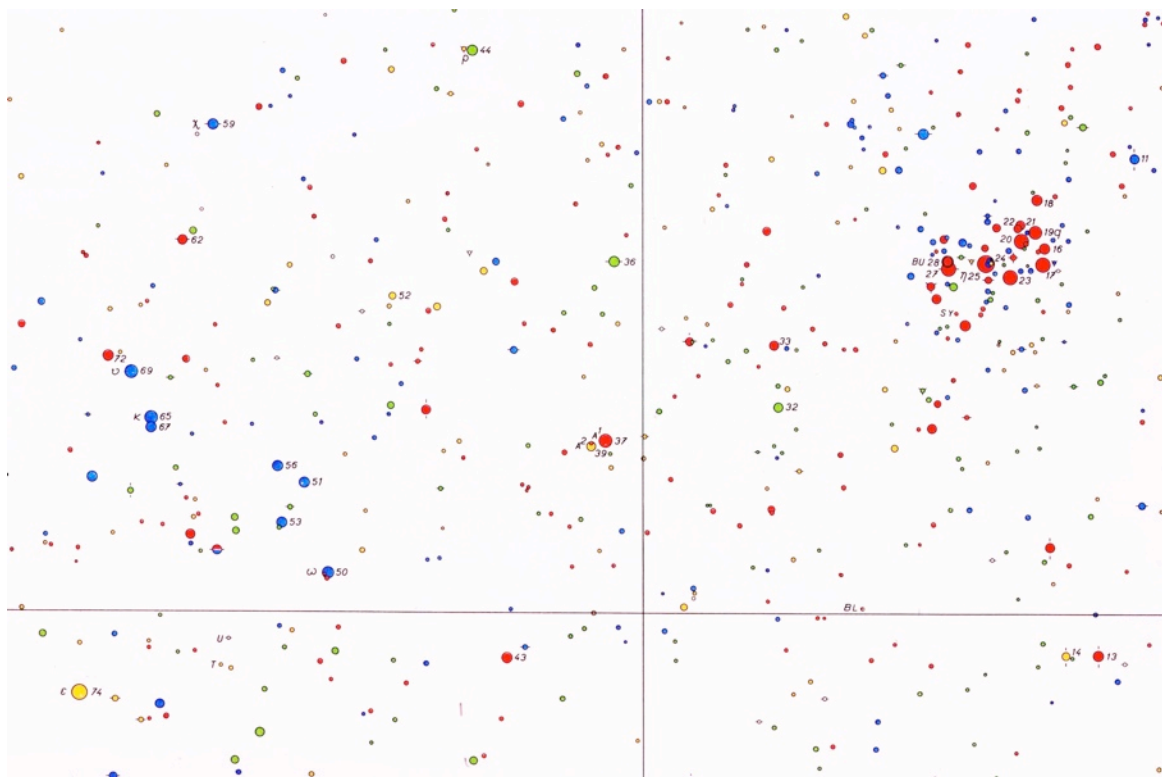
El «proceso» como factor implícito también a la recepción, implica una movilidad que no permite asentar ningún sentido de forma estable, por la cual la significación y enunciación son un nudo, pero fundamentalmente un proceso en curso, una significación errante que hace derivar la figura de ese espectador del tiempo diferido de la representación, en la figura de un productor de sentidos, de un usuario por el que la obra funciona y se modifica con su puesta en uso y curso.

No olvidemos cómo Roussel decía, *para quien quiera hacer otro tanto*, o cómo Cage decía *para ser interpretado por cualquiera de cualquier modo*, o cómo Calle pedía interpretar con las herramientas de trabajo de cada mujer en *Take care yourself* un mismo texto proposicional, que transformaba el acto de interpretar en una práctica productiva.

La producción de procesos al remitirnos a los procedimientos desvelados y explicados, desarticula un ámbito de producción y creación jerarquizada y construye los marcos en los que producir condiciones y describir sus funcionamiento, supone poner en marcha la idea de los procesos reproducibles pero potencialmente siempre distintos, según lo cual lo novedoso se hacía manifiesto muchas veces en una micro-variación.

Vimos en los análisis cómo las piezas sonoras de Cage se construían por pautas prefijadas —capaces de destruir el control y una tendencia del decir por otro—, y definían un plano fijo que subrayaba los acontecimientos indeterminados que allí podrían ocurrir, producía las condiciones de lo procesos sonoros, virtuales, potenciales, y por tanto producía los posibles territorios en los que una cantidad indeterminada de procesos podrían tener lugar, así como una cantidad indeterminada de intérpretes-productores podían utilizarla.

En la contemporaneidad, muchas prácticas al dejar el juego de las representaciones, construyen las nuevas perspectivas *que instalan en el interior del lenguaje*, sistemas de funcionamiento singulares, infinitamente variables, procedimientos, juegos, pruebas y ensayos que nos hablan de un ámbito artístico que se convierte en práctica, actividad itinerante y en procesos para una multitud —en el sentido que Negri le da— de productores.



*John Cage, *Atlas Eclipticalis* [1961], op. cit

d) Los productos de los procesos y algunas anotaciones

La episteme contemporánea podría definirse por las prácticas artísticas que desde el concepto de «proceso» —experimental, práctica, ejercicio, ensayo, prueba...— hacen derivar toda conclusión o producto a un estado parcial y nómada.

La operatividad de los procesos por tanto, no inmiscuye únicamente al sentido del hacer sino también a los objetivos, las finalidades, las metas, los objetos como contenedores totales y estructurales de un empirismo que se alberga de forma definitiva en ellos.

Lo *experimental* es un concepto que designa la producción de unas condiciones de las que se desconoce premeditadamente su resolución o conclusión final, es un tipo de operatividad que sin poder establecer de antemano lo que ocurrirá, sin propósitos definidos, propone los factores de análisis y práctica, dejando que los mismos produzcan por sí mismas lo que de su conjunto y conexiones se deriva, los cuales nunca pueden ser totales sino fragmentarios.

También pudimos comprobar cómo la noción de producto se desarticulaba desde su misma condición de proceso, cuando por ejemplo el incesante trabajo de Schneider en la casa producía *un producto no-reconocible*, cuando las prácticas de Alÿs o de Sterback se reducían a un charco de agua que seguiría su curso hacia la evaporación, o cuando las máquinas de Horn se desmayaban por puro cansancio antes de volver a retomar su frágil actividad.

La noción de producto u obra ya no se enmarcan exactamente dentro de las prácticas artísticas y de la producción de procesos, sino que se han definido por presencias difusas, por intensidades perceptibles pero muchas veces mínimas, es decir, por esas construcciones que hacía perceptible lo imperceptible y que por tanto, llamarlo resultado, producto u obra, punto de llegada, acabamiento o conclusión, se hace verdaderamente discutible.

Los resultados, las conclusiones, las obras o los productos están inscritos en el mismo territorio que su práctica, y los procesos son la función que los encarna: estar en los puntos intermedios es una de sus características, señalar su continuidad hacia otros lugares, su función.

•

Y en esta misma situación podría estar este último texto que más que concluyente, se define como un rescate de los parámetros básicos que del análisis se pueden inferir.

Dentro del marco de estas condiciones, este texto debería poder tener una continuidad, debería poder situarse en ese territorio intermedio de lo posible, en tanto la investigación se queda en las prácticas artísticas previas a todo el desarrollo de la red, este texto más que conclusivo se conforma como declaración de intenciones para las siguientes experimentaciones.

Si bien, pudimos advertir en *El Anti-Edipo* [1972] y en *Mil Mesetas* [1980] de Deleuze y Guattari una perspectiva precursora de lo que acontecería con la red, cuando a esas alturas hablaban ya de lo rizomático, de las multiplicidades conectables, de los flujos, de una práctica sin puntos culminantes ni terminaciones, cuando definen su escritura por mesetas que son *ese estar en medio*, sin principios ni finales, sin significación total, sin organización trascendental, siempre realizándose como proceso y siempre susceptible de cambiar, de continuar y hacer un corte.

También es lo que denominaron como *plan/plano inmanente* en contraposición al *plan/plano trascendental de organización*, porque la inmanencia es precisamente y como dice Deleuze, *una vida*, y esa vida no es un sistema estructural formalizado, sino una práctica abierta, configurada por virtualidades, por cuestiones potenciales que siempre están ahí para su posible actualización.

Una vida sólo contiene virtuales. Está hecha de virtualidades, de acontecimientos, de singularidades. Lo que llamamos virtual no es algo que carece de realidad sino algo que se compromete en un proceso de actualización siguiendo un plano que le da su realidad propia⁴¹²

La noción de proceso por tanto como actividad vehicular de ese estado de las cosas entre lo potencial y lo actual, hace que todo supuesto final sea un intervalo más, lleno de virtualidades en camino de su continuación.

Este texto, dentro de su propio proceso cree pertenecer a esa vida propia de la *inmanencia*, y su conclusión sólo es un corte, posiblemente necesario, que manifiesta que un proceso singular se ha realizado, pero que sin embargo y a la vez contiene ya las virtualidades necesarias *para comprometerse en un proceso de actualización*.

Cuando *La Société Anonyme* enfatiza la prolongación existente entre el arte conceptual de los 60' y el net.art, —disecionando las diferencias que determinan la existencia del arte en su relación con la

⁴¹² Deleuze, G. «La inmanencia: una vida». Publicado originalmente en la revista "Philosophie" N° 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995. Traducción de Consuelo Pabon

*sociedad contemporánea*⁴¹³—, no podemos por menos que sumarnos a la advertencia de estas conexiones que encarnan y se definen precisamente por conceptos y funciones muy próximos a los del funcionamiento de la red.

Esa prolongación entre las prácticas artísticas a partir de los 60 y lo que ocurre hoy en internet, se percibe en la forma en que su producción es inmaterial, situada en un plano virtual, conectada, múltiple, heterogénea, relacional, de flujos, de energías e intensidades; en donde la producción hace al productor, en donde el producto está injertado en su propio proceso hasta el punto de no poder reconocerlo como tal, sino como meseta, como intervalo.

También esta cronología señala los lugares y las personas que tendieron a la disolución de las categorías y perfiles de las figuras tradicionales del «artista», en la búsqueda de las formas de su cuestionamiento y singularización.

Así podemos también decir que ante la proliferación exponencial del número de productores culturales, los siete análisis que se proponen en el texto son *siete de todos los demás posibles*; casi como una elección aleatoria, no se podría decir que los siete propuestos se unifiquen bajo el paraguas de alguna condición o tipología concreta, sino que por el contrario, funcionan según un análisis que ha pretendido llegar a la concreción de sus *funcionamientos y sus fallos*, de sus pragmatismos, que aun diferenciales, se pueden desarrollar según los mecanismos, procedimientos y procesos, y menos como imágenes u objetos estables para la interpretación que sus signos dejan en la superficie de su realización.

También podemos decir que otra potencia se establece aquí: las posibles relaciones entre ellos, las conexiones con otros productores, otros ámbitos, las referencia a textos, a imágenes, etc., muestran los mundos que se abren en cada aproximación, en cuyo intento de concreción señalan a una constante fuga y multiplicación de los factores que los determinan.

Estas heterogéneas multitudes contenidas en cada pieza y en el trabajo global de cada uno de los artistas, nos han permitido por un lado encontrar el punto desde el cual el análisis de su pragmatismo se hacía viable, pero también ha3 mostrado la complejidad que hace indispensable la elección de algunos parámetros y el corte, con la seguridad de no haber podido decirlo «todo».

El análisis desde los procesos, hace que las imágenes insistan en su condición parcial, en su lugar virtual; ya no son un producto sino los brotes que emanan del plano de su práctica, a veces indiscernibles, perdiendo la importancia de su lugar culturalmente destacado para girar hacia los planos de una movilidad que vuelve a señalar a la inmanencia que hibrida toda vida con toda producción.

Alÿs con sus rumores anticipa cómo las imágenes derivan en narraciones que se extienden resonando, sin poder anticipar la duración de esta vibración; las micro-situaciones anticipan la generación de contextos para encuentros directos y productivos como los de Cage; las imágenes-movimiento del cine de Warhol que subvierten su estructura narrativa, y por tanto su interpretación y durabilidad, para provocar a la vez una expectación impasible para un espacio virtual de tediosa e hipnótica experimentación.

Las imágenes analizadas desde las formas de sus procedimientos y sus formas de ser en proceso, son también el movimiento cronológico desde el que la superficie de la representación y la

⁴¹³ *Op.cit.*

interpretación, se ha ido transformando en un plano para la experimentación y el análisis de las articulaciones de sus funciones, cuestión por la cual el desarrollo que hace Brea⁴¹⁴ desde la *imagen-materia* de la pintura, la *imagen-movimiento* del cine, hasta llegar a la *e-image* —ubicua, mental, flotante y ubicada en lo que se da en llamar internet, red, nube, enjambre, etc.—, plantea las sorprendentes e insólitas conexiones de ese intervalo señalado por La Société Anonyme desde los años 60 hasta hoy.

Así los análisis de las prácticas artísticas y los procesos desarrollados en este texto, se quedan a las puertas de un análisis de los nuevos medios y modos de producción, de sus procesos en la red, que pudiendo ser denominados como una nueva episteme de carácter biopolítico, plantean las preguntas relativas al propio término cuando difícilmente se podría definir como un *conjunto de reglas* que lo constituyen como *sistema formalizado*.

Tal vez nuestra episteme se defina a través de los términos de producción y creación por esto mismo, por su hibridación, por las nuevas condiciones de posibilidad que especifica nuestra estructura profunda, nuestro conocimiento empírico en torno a un sistema para la experimentación y la prueba, que se determina precisamente por su carácter flexible, por sus conexiones, por su producción indefinida, *siempre en proceso*, automodelable, múltiple, relacional, heterogénea, cambiante, fluida, diferencial, intensiva, afectiva, inmaterial, funcional, anónima...

⁴¹⁴ Brea, J.L., «Las 3 eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image», Ed. Akal, Estudios Visuales, Madrid, 2010

Agamben, Giorgio. «*El hombre sin contenido*», Ediciones Áltera, S.L., Barcelona, 1998. T.O. *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milan 1970. Traducción de Eduardo Margareto Korhmann.

—«*Medios sin fin. Notas sobre la política. Forma-de-vida*». Pre-textos. Valencia, 2001. T.O. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino: Bollati Boringhieri, 1996. Traducción: Antonio Gimeno Cuspínera —a su vez extraído de *Futur antérieur* No 15, 1993—.

Arendt, Hannah. «*La condición humana*», Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1993. T.O. «*The Human Condition*», The University of Chicago Press, 1958. Traducción de Ramón Gil Novales

Aristóteles, «*Ética a Nicómaco*», Alianza Editorial, col. Clásicos de Grecia y Roma Madrid, 2003. Traducción, introducción y notas de José Luis Calvo Martínez.

—«*Metafísica*», Alianza Editorial, col. Clásicos de Grecia y Roma, Madrid, 2008. Traducción, introducción y notas de María Luisa Alía Alberca.

—«*Poética*», col. Clásicos del pensamiento, Biblioteca Nueva, D.L., 2000. Traducción, introducción y notas de Salvador Mas.

Benjamin, Walter. «*Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*» Editorial Taurus, Buenos Aires, 1989. En Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre.

—«*El autor como productor*» [1934], Editorial Ítaca, Mexico, 2004. Traducción Bolívar Echeverría.

Beuys, Joseph. «*Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*», Editorial Síntesis, S.A., Madrid, 2006. Edición a cargo de Bernd Klüser; traducción de José Salmerón.

Bihl, Alain. «*Ajustes a la noción de vanguardia*», *La Breche*, nº4, oct-nov-dic, 2008. Traducción de Aldo Casas. T.O. *Moise au point sur la notion d'avant-garde*. www.labreche.ch

Borges, Jorge Luis «*El libro de los seres imaginarios*», *El Golem*, Biblioteca Borges, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1998.

Brea, José Luis. «*Las auras frías: el culto a la obra de arte en su época postaurática*» Editorial Anagrama, Barcelona, 1991. En joseluisbrea.net/ediciones_cc/auras.pdf

—«*El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*», Editorial CENDEAC, Murcia, 2004. En joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf.

—«*Las 3 eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*», Ed. Akal, Estudios Visuales, Madrid, 2010

Butler, Judith. «*El marxismo y lo meramente cultural*», en *New Left Review* N° 2 Mayo-Junio, 2000. 109-121 <http://caosmosis.acracia.net/?p=620>

Cage, John. «*Silencio. Conferencias y escritos de John Cage*», Ediciones Ardora, Madrid, 2007. T.O. «*Silence*», Wesleyan University Press, 1961. Traducción de Marina Predaza

Canetti, Elías. «*Masa y poder*», Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2009. T.O. *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg, 1960. Traducción de Horst Vogel.

Castaneda, Carlos en «*Las enseñanzas de Don Juan. Una forma yaqui de conocimiento*». En castellano en Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000; prólogo de Octavio Paz y Walter Goldschmidt. T.O. *The Teachings Of Don Juan. A Yaqui Way of Knowledge*, 1968.

Camus, Albert. «*El mito de Sísifo*», en el cap. *La creación absurda: la creación sin mañana*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 2010. T.O. «*Le mythe de Sisyphe*», Editions Gallimard, 1942. Traducción de Luis Echávari.

Copérnico, Nicolás [*Nicolaus Copernicus*]. «*De revolutionibus orbium coelestium*» [Sobre las revoluciones de las esferas celestes], escrita entre 1506 y 1531 y publicada en 1543 —año de su muerte—. En el *Quinto postulado* y *El orden de las esferas*

Crimp, Douglas, «*Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*», Ediciones Akal, Colección arte contemporáneo, 2005. Traducción de Eduardo García Agustín.

Debord, Guy. «*La sociedad del espectáculo*», Editorial Pre-textos, Valencia, 2002. T.O. *La Société du spectacle*, Ed. Buchet-Chastel, París, 1967. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo.

—(director) «Internacional Situacionista: textos completos de la revista Internationale Situationniste # 1-6 (1958-1969), vol. 1, La realización del arte», cap. *Problemas preliminares a la construcción de una situación*, Nº1 - Diciembre 1958 - Trimestral. Edita Literatura Gris, diciembre 2001, Madrid. Traducción de Luis Navarro

Deleuze, Gilles. «*La lógica del sentido*», Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2005. T.O. *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969. Traducción de Miguel Morey y Victor Molina.

—«*Control y devenir*», entrevista de Gilles Deleuze con Toni Negri». Entrevista publicada inicialmente en francés en la revista *Futur Antérieur*, No. 1, 1990 y luego en el libro *Pourparlers*, Minuit, 1990 (Conversaciones. Valencia: Pre-Textos, 1996). La versión que presentamos aquí fue publicada por el *Magazín Dominical*, No. 511 “Dossier Deleuze-Guattari”, febrero 7 de 1993, pp. 14-18. «*Empirisme et subjectivité*», PUF, 1953 (Empirismo y Subjetividad. Barcelona: Gedisa, 1993). Trad. Edgar Garavito, en <http://caosmosis.acracia.net/?p=905>

—«*Conversaciones. 1972-1990*», Editorial Pre-Textos, Valencia, 2006. T.O. «*Pourparlers*», Éditions de Minuit, Paris, 1995. Traducción de José Luis Pardo

—*Arts*, 23-29 de Octubre de 1963, p.4. (Sobre el libro de Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963)

—«*La inmanencia: una vida*». Publicado originalmente en la revista “*Philosophie*” Nº 47, Minuit París, el 1 de septiembre de 1995. Traducción de Consuelo Pabon

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. «*El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*», Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1985. T.O. *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. Les Éditions de Minuit, París, 1972. Traducción de Francisco Monge.

—«*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*», Editorial Pre-Textos, Valencia, 2002. T.O. «*Mil plateaux (capitalisme et schizophrénia)*», Les Editions de Minuit, París, 1980. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta.

—«*Rizoma: Introducción*», Editorial Pre-Textos, Valencia, 2005. T.O. *Rhizome (Introduction)*, Editions du Minuit, 1976. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta.

Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía [Firma, acontecimiento, contexto]*, Madrid, Cátedra, 1998. T.O. *Marges de la philosophie [Signature, Event, Context]*, París, 1972. Traducción de C. Gonzales Marín.

Duchamp, Marcel. «*Marcel Duchamp, Notas*», Editorial Tecnos, Madrid, 1989. T.O. «*Marcel Duchamp, Notes*». Ed. de Paul Matisse. Centre Georges Pompidou, París, 1980. Traducción de María Dolores Vaillagou y prefacio de Gloria Moure.

Engels, Friedrich. «*Del socialismo utópico al socialismo científico*». Ed. V.O.S.A., D.L. Madrid 1989. T.O. «*Socialisme utopique et Socialisme scientifique*», escrita entre 1876 y 1878 la edita Paul Lafargue en 1880.

—«*Carta a Joseph Bloch*» (1890) en Königsberg Londres, 21- 22 de setiembre de 1890. Se publica de acuerdo con el texto de la revista "Der Sozialistische Akademiker", traducido del alemán.

—«*El origen de la familia, de la propiedad privada y el Estado*» [1884]. Colección clásicos del Maxismo. Publica Fundación Federico Engels, Madrid, 2006.

Fetterman, William. «*John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*». Hardwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.

Foster, Hal, «*El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*». Ediciones Akal, Madrid, 2001. Colección Arte Contemporáneo, dir., Anna María Guasch, p. 133-134
Trad. Alfredo Brotons Muñoz, T.O., «*The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*», Massachusetts Institute of Technology, 1996-1999.

Foucault, Michel, «*Discurso y verdad en la antigua Grecia*», Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2004. T.O. *Discourse and Truth*; Introducción de Ángel Gabilondo y Fernando Fuentes Mejía y traducción de Fernando Fuentes Mejía.

—«*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*», Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 2009. T.O. «*Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*», Editions Gallimard, París, 1966.

—«*Raymond Roussel*». Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 1976. T.O. «*Raymond Roussel*», Editions Gallimard, París, 1963. Traducción de Patricio Canto

—«*Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. 1*», cap. ¿Porqué se reedita la obra de Raymond Roussel? Un precursor de nuestra literatura moderna. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999, p. 281. T.O. «*Dits et écrits*», Éditions Gallimard, París, 1994. Traducción de Miguel Morey.

—«*La arqueología del saber*», Siglo XXI Editores, S.A., México, 1970, p. 10. T.O. «*L'archéologie du savoir*», Éditions Gallimard, París, 1969.

González Serrano, Urbano (1848-1904), «*Bocetos filosóficos III. Aristóteles*», Revista Contemporánea, Madrid, 15 de enero de 1902. año XXVIII, número 621, tomo CXXIV, cuaderno I, p. 5-25. Extraído de <http://www.filosofia.org/hem/dep/rco/1240005.htm>, el 27 de sep. de 2010.

Gracia, Jorge J. E. y Sánchez Álvarez-Castellanos, Juan José, «*La filosofía y su historia: cuestiones de historiografía filosófica*», Universidad Nacional Autónoma de México, Publicado por UNAM, 1998, Trad. Juan José Sánchez Álvarez-Castellanos, T.O. «*Philosophy and its history: issues in philosophical historiography*»

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. «*Micropolítica. Cartografías del deseo*», Edición Traficantes de Sueños, Madrid, 2006. T.O. «*Micropolítica. Cartografías do desejo*», Editora Vosez Ltda. Petropolis, 2005. Traducción de Florencia Gómez.

Guattari, F. Entrevista realizada por John Johnston en junio de 1992. Traducción al español de la revista *Sé cauto*. Copyright Enfants Guattari

Heidegger, Martin. «*Caminos del bosque*», Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1995. T.O. «*Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*», Vittorio Klosterman, Frankfurt, 1984. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte.

Idel, Moshe «*Golem: Jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*», Published by State University of New York Press, Albany, 1990.

Jay, Martin. «*Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo*». Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, nº1, Noviembre 2003.

Kierkegaard, Sören «*Aut-Aut*» [*Enten-Eller*] [*O lo uno o lo otro*] (1843), escrita bajo el seudónimo de Víctor Eremita. En español en Editorial Trotta, D.L., Madrid, 2006. Edición y traducción de Begonya Saez Tajafuerce y Darío González.

Kristeva, Julia. «*El genio femenino. La vida, la locura, las palabras. Tomo II. Melanie Klein*», Ediciones Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2001. T.O. *Le génie féminin. La vie, la folie, les mots. Tome II. Mélanie Klein*, París, Éditions Fayard, 2000.

Locke, John, «*Second Teatrise of Civil Government*» [*Segundo tratado sobre el gobierno civil*], cap V de *la propiedad*, sec. 26, 1689.

Marx, Karl. «*El Capital*», Siglo XXI Editores, México, 1975 (3 vols). T.O. «*Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*», Verlag von Otto Meissner, Hamburg, 1867. Trad. Pedro Scaron y colaboradores.

Mauss, Marcel. «*Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*», publicado por primera vez en 1925, se puede encontrar traducido al español en Katz Editores, Buenos Aires, 2009. Traducción Julia Bucci.

Negri, Antonio. «*Marx más allá de Marx. Nueve lecciones sobre los Grundrisse*», Ediciones Akal, S.A., Madrid, 2001. T.O. *Marx Oltre Marx*, Manifestolibri, 1998. Traducción Carlos Prieto del Campo

Nietzsche, F. «*El crepúsculo de los ídolos [Cómo se filosofa con el martillo]*», Editorial Alianza, Madrid, 1979. T.O. *Götzen-Dämmerung, oder: Wie man mit dem Hammer philosophirt*, 1889. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

—«*El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*». Alianza Editorial, Madrid, 1973. T.O. *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, 1872. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

Morin, Edgar. «*El Método, 1. La naturaleza de la naturaleza*» Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 1981. T.O. *La Méthode 1. La nature de la Nature*, Editions du Seuil, 1977. Traducción de Ana Sánchez y Dora Sánchez García.

—«*El Método, 2. La vida de la vida*», Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 1983. T.O. *La Méthode 2. La vie de la Vie*, Editions du Seuil, 1980. Traducción de Ana Sánchez.

—«*El Método, 3. El conocimiento del conocimiento. Libro primero, Antropología del conocimiento*» Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 1988. T.O. *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Editions du Seuil, 1986. Traducción de Ana Sánchez

—«*El Método, 4. Las Ideas. Su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*» Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 1992. T.O. *La Méthode 4. Les Idées. Leur habitat, leur vie, leurs moeurs, leur organisation*, Editions du Seuil, 1991. Traducción de Ana Sánchez

—«*El Método, 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*» Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 2003. T.O. *La Méthode 5. L'Humanité de l'humanité. L'Identité humaine*, Editions du Seuil, 2001. Traducción de Ana Sánchez

—«*El Método, 6. Ética*» Ediciones Cátedra, Colección Teorema, Grupo Anaya, S.A., Madrid, 2006. T.O. *La Méthode 6. Éthique*, Editions du Seuil, 2004. Traducción de Ana Sánchez.

—«*Introducción al pensamiento complejo*», Editorial Gedisa, S.A, Barcelona, 2004. T.O. *Introduction à la pensée complexe*, ESF Éditeur, París, 1990. Traducción de Edgardo Carosia.

OULIPO, «*La littérature potentielle, Créations, re-crétions, récréations*», Gallimard, 1^o édition, 1973 ; 2^o edición 1988.

Pleyne, Marcelin. «*La enseñanza de la pintura*». Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978. T.O. *L'enseignement de la peinture.Essais*, Éditions du Seuil, París, 1971

Ramírez, Jose Antonio. «*Duchamp, el amor y la muerte, incluso*», Ediciones Siruela, La biblioteca azul, Madrid, 1993.

Rancière, Jacques. «*La méthode de l'égalité*» conferencia dada por Jacques Rancière como respuesta y conclusión del coloquio que tuvo lugar en verano de 2006 en Cerisy en torno a su trabajo, según

ha sido publicada muy recientemente en 2007 en un volumen con el título de «*La filosofía desplazada*» en ediciones Horlieu. <http://mesetas.net/?q=node/156>

Ricoeur, Paul «*La metáfora viva*», cap. *Metáfora y discurso filosófico*, Ediciones Cristiandad, Editorial Trotta, Madrid, 2001. T.O. *La métaphore vive*, Le Seuil, París, 1975 p. 406 y cita de Aristóteles en (VII, 6, 1048b, 1-3)

Robbe-Grillet, Alain. «*Por una nueva novela*», Editorial Cactus, serie “Perenne”, Buenos Aires, Abril 2010.. T.O. *Pour un nouveau roman*. Escritos publicados entre 1953 y 1963. Traducción de Pablo Ires.

Roussel, Raymond. «*Cómo escribí algunos libros míos*»; Cuadernos Infimos, Tusquets, Barcelona, 1973. Colección dirigida por Sergio Pitol. Prólogo de Michel Foucault. Texto del psicólogo Pierre Janet. Traducción de Pere Gimferrer del T.O «*Comment j'ai écrit certain de mes livres*», 1933.

San Martín, Francisco Javier. «*Una estética sostenible: Arte en el final del Estado del bienestar*», *Francis Alÿs, la ciudad como campo de exploración*. Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, Lecciones impartidas dentro del programa «*Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI*», 2007.

Samperio, Guillermo, «*Cábala, creación y poesía*», prólogo de «*El Golem*» de Gustav Meyrink. Ed. Lectorum, S.A., Mexico D.F., 2000.

Severino, Emanuele. «*La filosofía antigua*», Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1986. T.O. *La filosofía antigua*, trad. Juana Bigozzi, Rizzoli Editore, Milán, 1984.

—«*La filosofía moderna*», Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1986. T.O. *La filosofía moderna*, Rizzoli Editore, Milán, 1984.

—«*La filosofía contemporánea*», Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1987. T.O. *La filosofía contemporánea*, trad. Juana Bigozzi, Rizzoli Libri S.p.A., 1986.

—«*La filosofía futura*», Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1991. T.O. *La filosofía futura*, trad. Salvador del Carril, RCS Rizzoli Libri, S.p.A., Milano, 1990.

Schopenhauer, Arthur, «*El mundo como voluntad y representación*», Editorial Trotta, Madrid, 2003. T.O. «*Die Welt als Wille und Vorstellung*», Editorial Brockhaus, Leipzig, 1819. Introducción, traducción y notas de Pilar López de Santa María.

Spencer, Herbert, «*Los primeros principios*», Editorial Comares, S.L., Granada, 2009. T.O. *First Principles* (1862) Trad. Eugenio López, revisión de José Luis Monereo Pérez, estudio preliminar de José Luis Monereo Pérez, «*La ideología del darwinismo social y la filosofía de Spencer*»

Stirner, Max, «*El único y su propiedad*», Juan Pablos Editor, S.A., México D.F., 1976. T.O. *Der Einzige und sein Eigentum*, 1845. Traducción de Pedro González Blanco y revisión de Martín Aldao.

Ulmer, Gregory L. «*La posmodernidad: El objeto de la poscrítica*», Editorial Kairós, Barcelona, 1985. T.O. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, 1983. Edición a cargo de Hal Foster. Traducción de Jordi Fibla

Valéry, Paul «*Sorte de préface*» en «*Thèmes anglais pour toutes les grammaires*» de Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1937.

Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo, «*El pensamiento débil. Transformaciones a lo largo de la experiencia, ¿qué significa pensamiento débil?*», Ed. Cátedra, Colección Teorema, S.A., 1995, Madrid. T.O. «*Il Pensiero Debole*», Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1995. Traducción de Luis de Santiago

Wittgenstein, Ludwig. «*Investigaciones Filosóficas*», Instituto de investigaciones filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo, Barcelona, 1988. T.O. *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1953. Traducción castellana de A. García Suárez y U. Moulines.

Zerzan, John. «*Esas cosas que hacemos*». T.O. «*Things We Do*», revista *Anarchy* (Columbia), nº 45, primavera-verano de 1998. Traducción de Francisco Campuzano en <http://caosmosis.acracia.net/?p=88> a 28 de julio de 2006.

CATÁLOGOS

Gianni Romano, «*Francis Alÿs: streets and gallery walls*», Flash Art #211, 2000

«*Francis Alÿs, Política del Ensayo*», Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Casa Republicana, Colombia [con el apoyo del Museo Hammer (UCLA), 27 de mayo – 17 de agosto de 2009. Texto para el catálogo de Russell Ferguson (curador), traducción de Germán González y corrección de estilo de Constanza Padilla

«*Francis Alÿs*», Phaidon Press Ltd., London, 2007. [Cuauhtémoc Medina, Russel Ferguson and Jean Fisher]

Alÿs en «*Diez cuadras alrededor del estudio/ Walking Distance From the Studio*», Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México, del 2 de marzo al 4 de junio del 2006.

Alÿs en «*Cuando la fe mueve montañas / When faith moves mountains*» [en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega], Turner, D.L., 2005. [con textos de Susan Buck-Morss, Gustavo Buntix, Lynee Cooke, Corinne Disserens, Gerardo Mosquera y Augusto Monterroso].

«*The Punch Card and the Hourglass. Interview with Subcomandante Marcos*», Marcos, en: Gabriel García Márquez y Roberto Pombo, *New Left Review* 9 (mayo-junio de 2001), publicada por primera vez en *Revista Cambio*, Bogotá, marzo 26 de 2001.

«*The last clown / Francis Alÿs*», [texto David G. Torres], Fundació la Caixa, Barcelona, 2000. Catálogo de la exposición celebrada en la sala Montcada de la Fundació «La Caixa» del 16 de junio - 23 de julio del 2000.

<http://www.francisalys.com/>

«*Sophie Calle: relatos*», exposición organizada y producida por la Fundación La Caixa. Publica Fundación La Caixa, D.L., Barcelona, 1996. Sala de Exposiciones de la Fundación «La Caixa», Madrid, del 13 de diciembre de 1996 al 26 de enero de 1997. Comisariada por Manel Clot y texto de Hervé Guibert.

«*Sophie Calle, m'as tu vue*», exposition / commissariat Christine Macel. Éditions du Centre Pompidou: Xavier Barral imp., Paris, 2003.

Calle en «*Double Game*» —with the participation of Paul Auster—, Violette, London, 2007

Calle en «*Take care of yourself*», Actes Sud, Arles, 2007

Calle en Olivares, Rosa «*Entrevista con Sophie Calle*», Lápiz, Año XVI, nº 130, Madrid, 1997.

http://www.perrotin.com/artiste-Sophie_Calle-1.html

«*Rebecca Horn. drawings, sculptures, intallations, films 1964-2006*». Martin-Gropius-Bau Berlin. Organized by Berliner Festspiele. 5 October 2006 -17 January 2007.

«*Rebecca Horn*»; catálogo editado con motivo de la exposición de *Rebecca Horn* en el Centro Galego de Arte Contemporánea del 9 de junio - 10 de septiembre de 2000, Ed. Institut für Auslandsbeziehungen e.V. y CGAC.

«*The Glance of Infinity*» [*Rebecca Horn*], Kestner Gesellschaft, Hanover, and Scalo Verlag, Zurich, Berlin and New York, 1997.

«*The Bastille Interviews II: Paris 1993*», Rebecca Horn con Stuart Morgan, en *Rebecca Horn*, Guggenheim Museum, New York, 1993.

<http://www.rebecca-horn.de/>

«*Please pay attention please: Bruce Nauman's Words. Writings and interviews*», Edited by Janet Kraynak. The Mit Press, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

«*Bruce Nauman*», Catálogo MNCARS, Madrid, 30 noviembre de 1993 - 21 de febrero de 1994. Exposición organizada por el Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota. Exposición y comisarios, Kathy Halbreich, Neal Benezra ; catálogo, edición a cargo de Joan Simon y traducción de José Tono Martínez.

Bruggen, Coosje van, «*Bruce Nauman*», Rizzoli International Publications, New York, 1988.

Cross, Susan, «*Theaters of Experience*». Deutsche Guggenheim,. The Salomon R. Guggenheim Foundation, Guggenheim Museum Publications, N.Y., October 31, 2003 - January 18, 2004.

Butterfield, Jan, «*Bruce Nauman: The Center of Yourself*», 1975. Arts Magazine 49, nº 6, Febrero de 1975.

«*Gregor Schneider*», Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998. Entrevista con Ulrich Loock [noviembre de 1995-enero de 1996] en la casa de Schneider.

«*Gregor Scheneider. Totes Haus ur / Dead house ur / Martwy Dom ur 1985-1997*», Portikus: Frankfurt am Main / Galerie Foksal: Warschau / Städtisches Museum Abteiberg: Mönchengladbach / ARC- Musee d' art moderne de la Ville de Paris, 1997. Text: Adam Szymezyk, Veit Loers, Ulrich Loock und Brigitte Kölle

«Gregor Schneider, *The dead House ur*», by Ulrich Loock. Parkett, nº 63, 2002

«*Secession, Gregor Schneider*». Keller 30 de marzo - 21 de mayo de 2000. Edited: the Secession, Wien 1999 Text: Noemi Smolik

<http://www.gregorschneider.de/>

«*Jana Sterback. De la performance al video*», [comisariado, Teresa Blanch], Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Victoria-Gasteiz. Textos de Walter Moser y Jana Sterbak; autores entrevista: Manuel J. Borja-Villel, Tomás Vlcek, Yolande Racine, Javier González de Durana, Corinne Diserens, Teresa Blanch. 18 de mayo al 13 de septiembre de 2006.

«*Velleitas. Jana Sterback*», [comissària Corinne Diserens], exposició celebrada en Musée d'Art Moderne de Saint Étienne del 23 de junio al 17 de septiembre de 1995 ; Fundació Antoni Tàpies de Barcelona del 6 de octubre al 10 de diciembre de 1995 ; Serpentine Gallery de Londres del 17 de enero al 3 de marzo de 1996. Publica Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.

«*Jana Sterback*», Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Canadá. Curator, Cindy Richmon;; textos de Cindy Richmon y Jessica Bradley. 16 de marzo - 5 de mayo de 1989.

«*Jana Sterback: la condition d'animal humain*», Interview with Catherine Francblin, Artpress, nº 329, diciembre de 2006.

«*Jana Sterback-Jana Štěrbáková*», Bruce W. Ferguson, *Works by Jana Sterback*. The New Museum of Contemporary Art, New York. February 16 - April 8, 1990.

Sterback en «*States of Being*». National Gallery of Canada, Ottawa. Publications Division of the National Gallery of Canada, 8 March to 20 May, 1991.

Sterback en David G. Torres, «*what would happen if...*», Galería Toni Tàpies, Barcelona, diciembre 2001- febrero 2002

«*Jana Sterback, video installationer*», del texto *Jana Sterback: A Dizzying Struggle [Una lucha vertiginosa]*, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, DK. 5 november 2004-5 januar 2005.

<http://www.janasterbak.com/>

Mekas, Jonas Mekas, «*Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol*», John Coplans ed. (Nueva York; Nueva York Graphic Society), 1970.

«*Andy Warhol: cine, vídeo y televisión*». Catálogo de la exposición en Fundació Antoni Tàpies (11 febrero-26 marzo 2000); de la versión *Andy Warhol, Filmmaker* a cargo de Callie Angell, The Andy Warhol Museum, Pittsburg, 1994.

«*Nothing to Lose: Interview with Andy Warhol*», Gretchen Berg, Cahiers du Cinéma in English, núm. 10, New York, 1967

Warhol, A. «*Mi filosofía de A a B y de B a A*», Ediciones Tusquets, S.A., Barcelona, 2008. T.O. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, 1975. Traducción de Marcelo Covián.

<http://www.warholstars.org>

DICCIONARIOS

Diccionario Akal de Psicología. Roland Doron y Françoise Parot. Presses Universitaires de France , 1991. Ediciones Akal, S.A., 1998, 2004. p. 120

Petrovic, Gajo. «*Diccionario del pensamiento marxista*», “reificación”; Ton Bottomore (dir.), Ed. Tecnos, Madrid, 1984.

Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Román Reyes (Dir): Tomo 1, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México 2009.

«*Diccionario de Filosofía José Ferrater Mora*». Priscilla Cohn Ferrater Mora, 1994; de la versión actualizada: Josep-María Terricabras. Editorial Ariel, S.A Barcelona, 1994 y 2004. RBA Coleccionables, S.A., para esta edición Pérez Galdos, 36, Barcelona, 2005.

«*Diccionario Akal de Estética*» Étienne Soriau, Ediciones Akal, S.A., Madrid, 1998. T.O. «*Vocabulaire d'Esthétique*», Presses Universitaires de France, 1990. Traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego. Revisión de la edición española: Fernando Castro Flórez

Diccionario etimológico en la red: etimologias.dechile.net/

He hecho una barbaridad. He cortado por aquí y por allá, son bloques enormes y los he tratado como generalidades sin transición, como mucho ha quedado sugerido... y hubiera preferido una fluidez, una auténtica disolución o un gas. quería un mapa, un territorio oscuro e iluminado como con foquitos que pareciesen estrellas y creo que lo que me salió fué una torre, ojalá fuese de alta tensión y por lo menos me pudiera conectar, o tal vez hacer un cortocircuito.

